# 目 录

关于中国音乐美学史的若干问题……………………………… (1)
阮籍嵇康音乐美学思想异同论
——兼论其整体思想及人格之异同 …………………… (28)
青主音乐美学思想述评 ……………………………………… (47)
聚讼千年的一桩公案
——从韩愈听琴诗说到“平和”审美观 ……………… (86)
形象·意象·动象
——关于“音乐形象”问题的思考 …………………… (90)
从李贽说到音乐的主体性 …………………………………… (98)
《音心对映论》质疑 ………………………………………… (108)
为李斯特一辩
——就其音乐美学思想答李曙明君，兼与于润洋、
关伯基君商榷…………………………………… (119)
“和律论”质疑
——兼论《乐记》……………………………………… (138)
“和律论”再质疑
——兼评李曙明君之东西方音乐美学比较研究及其
方法………………………………………………… (149)
从“和律论”说到音乐作品及其存在方式…………………… (174)
音乐创新之路究竟应该怎样走
——从谭盾作品音乐会说起 ………………………… (211)

答明言书……………………………………………………………（215）
也谈“天人合一”
——与季羡林先生商榷……………………………………（219）
回到蔡元培去
——论蔡元培的思想与人格及其意义…………………（236）
士人格：一个世纪的回顾
——与丁东的对话…………………………………………（282）
也谈王国维的死因
——与邓云乡、刘梦溪先生商榷，兼析陈寅恪的有关
言论……………………………………………………（293）
否定“殉清”说着实不易
——与邓云乡先生再论王国维的死因…………………（301）
“殉清”说难以否定
——三论王国维的死因……………………………………（313）

关于中国音乐出路的人本主义思考…………………………（318）

后 记……………………………………………………………（361）

# 关于中国音乐美学史的若干问题

通过研究与写作，本文对中国音乐美学史的对象、分期与特征，对贯穿中国音乐美学史中的主要思潮与基本问题，对研究古代音乐美学思想与建立现代音乐美学体系的关系有如下认识，其得当与否，亟盼专家、读者指正。

## 中国音乐美学史的对象

美学是哲学的一个分支，是研究人对现实的审美关系的一门理论学科。因此，中国音乐美学史的对象不是中国古代音乐作品、音乐生活中表现为感性形态的一般音乐审美活动，而是中国古代见于文献记载，表现为理论形态的音乐审美意识，即中国古代的音乐美学理论，中国古代的音乐美学范畴、命题、思想体系。

具体说来，中国音乐美学史的对象主要有如下几类。

一、思想自成体系的音乐美学专论专著。这一类数量很少，但地位重要。它们是中国音乐美学史中的里程碑，其突出代表是《乐记》、《声无哀乐论》、《溪山琴况》，此外还有荀子《乐论》、阮籍《乐论》。

二、子书及后世文集中的有关论述。这一类数量很大，其中有的虽只有散见的语录，却提出了重要的范畴、命题，甚至提出

了系统思想，对后世的影响极为深远，如《论语》、《孟子》、《老子》、《庄子》、《淮南子》；有的则有成篇的论述，甚至有音乐美学专论，如《墨子·非乐》、《吕氏春秋》中的《大乐》等篇、《新论·琴道》、《通书·乐上》以及《焚书》中的《读律肤说》、《琴赋》。

三、儒家经典及其他典籍中的有关论述。这一类数量不多，但有的占有重要的历史地位，不容忽视，如《国语》中的史伯论“和”、“同”，伶州鸠论“乐从和，和从平”，《左传》中的医和论“中声”、“淫声”，晏婴论“和”、“同”，以及《尚书·尧典》、《周礼·春官·大司乐》、《礼记·孔子闲居》、《白虎通·礼乐》等。

四、二十五史中的乐志律志。这一类篇幅很大，但大多记载律吕、歌词及一般音乐史料，并无美学意义，其论乐部分的思想、文字均承袭《乐记》，毫无新见。但《史记》之《乐书》与《律书》、《汉书》之《律历志》与《礼乐志》、《隋书·音乐志》、《宋史·乐志》则与众不同，它们或论乐而偶有新见，或保存某些人物的音乐思想资料，具有一定美学意义。

五、西汉以后的音乐诸赋。这一类数量不小，今存者在一百五十篇左右。其赋歌、赋舞、赋各种乐器者是文学作品而非音乐论著，大多不能作为中国音乐美学史的对象，但王褒《洞箫赋》、傅毅《舞赋》、马融《长笛赋》、嵇康《琴赋》、成公绥《啸赋》等，却也涉及某些音乐理论问题，具有一定美学意义（李贽《琴赋》不是骈文而是散体，不是文学作品而具理论形态，故不在乐赋之列）；其赋“作乐崇德”、“乐理心”、“审乐知政”、“无声乐”、“无弦琴”、“大音希声”者，以文学形式论乐，是特殊形态的乐论，大多承袭前人思想，极少新意，虽可作为音乐美学史的对象，却无多大理论价值。唯有吕温《乐出虚赋》是例外，它关

于音乐之象的文字道前人所未道，其价值不可低估。

六、宋元以后的琴论、唱论（含曲论）。这一类不仅数量不少，而且有一批多卷的专著，但大多谈论形制、技法，记载史料、诗文，其涉及思想者又多经验描述，少理论概括，多承袭旧说，少独创新见。《琴史》、《琴书大全》及一般琴谱中的论述是如此，《闲情偶寄》、《乐府传声》大致也是如此。但《溪山琴况》、《衡曲麈谭》则涉及重大美学问题，敢于提出新见，故值得重视。

## 中国音乐美学史的分期

本文认为，中国音乐美学史可分为五个时期，即萌芽时期、百家争鸣时期、两汉时期、魏晋－隋唐时期、宋元明清时期。

一、萌芽时期，即西周末年至春秋末年（孔子之前），公元前8世纪至公元前6世纪。这一时期只有虢文公等人的有关语录，没有成篇的乐论，但已提出“和”与“同”、“中”与“淫”、“音”与“心”、“乐”与“礼”、“哀”与“乐”以及“平和”、“新声”、“德音”等基本范畴，已出现萌芽状态的阴阳五行音乐思想、礼乐思想及“平和”审美观，已具备了中国传统音乐美学的基本特征，对后世的影响重大而深远。

二、百家争鸣时期，即春秋末年至战国末年，公元前五世纪至公元前三世纪。这一时期先后出现了儒、墨、法、道、阴阳、杂诸家音乐美学思想，各家内部既有继承，又有发展、改造，各家之间既相互辩难，又有所交融，音乐美学思想空前活跃，极为丰富，提出了“美”与“善”、“雅乐”与“郑声”、“今乐”与“古乐”、“大音”与“五音”、“欲”与“道”、“天籁”、“黄帝咸

池之乐”、“心斋”、“坐忘”、“礼乐”、“中和”、“悲”、“亡国之音”等基本范畴，提出了“尽善尽美”、“思无邪”、“乐而不淫，哀而不伤”、“放郑声”、“移风易俗，莫善于乐”、“非乐”、“今之乐由古之乐”、“与民同乐”、“大音希声”、“五音令人耳聋”、“无声之中独闻和”、“至乐无乐”、“法天贵真”、“中纯实而反乎情，乐也”、“乐者，乐也”、“审一定和”、“以道制欲”、“美善相乐”、“凡音乐通乎政”等重要命题。其中，儒家的礼乐思想、道家的自然乐论以及阴阳家以五音十二律配五行十二月的宇宙图式共同奠定了传统音乐美学思想的基础，而《吕氏春秋》儒、道、阴阳杂糅的音乐美学思想则预示了汉代音乐美学思想的发展趋势。

三、两汉时期，即公元前2世纪至公元2世纪。汉代音乐美学思想的特征有二。一是总结先秦融会各家，既有以道家音乐美学思想为基础，糅合儒家、阴阳家思想的《淮南子》，又有以儒家音乐美学思想为基础，糅合各家思想的《乐记》。二是明显地阴阳五行化，既出现了《乐记》中的成熟形态的“天人合一”音乐美学思想，又出现了乐纬、《白虎通》的神秘繁琐的谶纬神学音乐美学思想。此外，汉代还有批判谶纬神学音乐美学思想的《论衡》，还有提出新见的某些乐赋，还有提出道教音乐美学思想的《太平经》，还有提出琴论的《韩诗外传》、《说苑·善说》、《新论·琴道》、《琴操》，也都值得注意。这一时期出现了“意”、“情”、“无声之乐”，以及“本”与“末”、“内”与“外”、“主”与“客”、“动”与“静”、“天理”与“人欲”等范畴，出现了“情动于中故形于声”、“乐者，心之动也；声音，乐之象也”、“德音之谓乐”、“发乎情，止乎礼义”、“中正则雅，多哇则郑”、“听声类形”、“发愤作乐”、“琴德最优”、“琴者，禁也”等命题，它们都在音乐美学史上具有重要意义，对后世曾产生一定影响。

而《乐记》更是中国音乐美学史上的一座高峰，对后世的影响极为深巨。儒家音乐美学思想至汉代已经定型，传统音乐美学思想至汉代也已定型。

四、魏晋至隋唐时期，即公元3世纪至10世纪。与汉代相比，这一时期音乐美学思想的主要特点有三。一是摆脱儒家经学束缚，不作牵强、繁琐的外部比附，开始探索音乐的内部规律、音乐的特殊性（如《声无哀乐论》、《乐于虚赋》）；二是道家音乐美学思想占有突出地位，既与儒家音乐美学思想正面冲突（表现于《声无哀乐论》），又与儒家音乐美学思想进一步融合（表现于阮籍《乐论》，也表现于白居易等人的生活与思想）；三是随着佛教的盛行于世，随着佛教音乐的产生与发展，出现了佛教音乐美学思想，因而儒、道、释三教鼎立的时代思潮特征在音乐美学领域也有所反映。这一时期最重要的著作是《声无哀乐论》，其"声无哀乐"论实质是"越名教而任自然"，是对传统礼乐思想的有力批判，其"躁静者，声之功也"的命题则深刻揭示了音乐的特殊性，在中国音乐美学史乃至世界音乐美学史上均占有重要地位。阮籍《乐论》调和儒道，以道家自然乐论为儒家的礼乐思想辩护，是魏晋玄学特征在音乐美学领域的突出反映，对宋明道学"淡和"审美观的提出有重要影响。此外，王弼以"崇本举末"说调和儒家推崇的雅颂之乐与道家追求的"大成之乐"，陶潜提出"但识琴中趣，何劳弦上声"的思想，吕温《乐出虚赋》以"有非象之象，生无际之际"揭示音乐之"象"的特征，韩愈提出"不得其平则鸣"的命题，这些在中国音乐美学史上也具有重要意义。

五、宋元明清时期，即公元10世纪至19世纪（鸦片战争前）。儒家音乐美学思想在这一时期变得更为保守，更为陈腐。

这既表现于道学先驱周敦颐提出的“淡和”说，表现于道学中的理学、心学、气学各派，也表现于范仲淹、欧阳修、司马光、王安石、沈括、苏轼等政治家、文学家的思想，表现于陈旸、姜夔、蒋文勋等音乐家、音乐理论家的思想，而尤其表现于汪烜的思想。与此相对立，这一时期出现了以李贽为代表，以“童心”说为基础，强调“以自然之为美”，反对“以一律求之”，要求解放人性、解放音乐，主张做真人、抒真情，“诉心中之不平”的反“淡和”思潮，这是市民审美意识在音乐美学领域的强烈表现。这一时期还出现了大量琴论、唱论（含曲论），琴论重“意”，以“淡和”为美，主张禁情、禁声、禁欲、禁变；唱论重“情”，主张声情并茂，“设身处地、形容逼真”，充分表现不同个性，有反“淡和”倾向。这一时期儒道两家音乐美学思想在互相斗争的同时进一步融合，既出现以儒为主的《溪山琴况》，又出现以道为主的李贽思想。《溪山琴况》提出了成熟形态的“淡和”审美观，提出了一整套演奏美学思想。李贽取儒道之长，弃儒道之短，主张“发于情性，由乎自然”，主张“有是格便有是调”，提出“琴者，心也……所以吟其心也”的命题，强调写不平之鸣，高扬了音乐的主体性原则。张琦《衡曲麈谭》受李贽影响，为人的感情辩护，为表现真情、痴情的音乐辩护，认为写真情、痴情的音乐才是至善之音。徐上瀛的《溪山琴况》，李贽的《读律肤说》、《琴赋》，张琦的《衡曲麈谭》是这一时期最重要的音乐美学论著。

## 中国音乐美学史中的儒道两家思想

墨法两家音乐美学思想出现于先秦，对后世并无显著影响。

佛教音乐美学思想魏晋以后曾长期存在，但它接受儒、道两家影响，而对儒道两家音乐美学思想并无重大影响。阴阳家的音乐美学思想曾在汉代泛滥一时，此后虽也长期存在，即已被儒道两家所吸收、融化，而失去独立存在的价值。儒道两家的音乐美学思想则产生于先秦，影响于后世，贯穿两千多年的历史，其重要性远在其他各家之上。

儒道两家音乐美学思想有共同的源头，都由孔子前萌芽状态的音乐美学思想发展而来。儒家主要继承孔子前关于音乐与社会的关系、乐与礼的关系的思想，故强调以礼制乐，强调礼乐治国，重视音乐的政治作用、教化功用，追求社会群体的统一、上下等级的统一，发展为系统的礼乐思想；道家主要继承孔子前关于音乐与自然的关系、音乐与“气”、“风”关系的思想，故重真重自然，既追求音乐与自然的和谐一致，人与宇宙的和谐一致，又强调“法天贵真”，反对束缚人生、束缚音乐，要求音乐抒发人的“天”、“真”自然的情性，发展为自然乐论。儒家的孔子赞赏“乐而不淫，哀而不伤”，荀子推崇“中和”之美，道家的《老子》推崇道的“淡兮其无味”，《庄子》主张人应“无情”，乐也应“无情”，嵇康认为“声音以平和为体”，则又表明儒道两家的审美准则都是对孔子前出现的“平和”审美观的继承与发展。

儒道两家音乐美学思想既互相对立斗争，又互相吸取交融。其对立斗争曾出现三次高潮，即先秦时期《庄子》主张“法天贵真”，批判礼乐束缚人性、束缚音乐；魏晋时期嵇康以“声无哀乐”论否定《乐记》的表情说、“象德”说；明中叶以后李贽等以“发于情性，由乎自然”反对“发乎情，止乎礼义”，以“有是格便有是调”反对“以一律求之”，以主情说反对“淡和”说。其吸取交融在战国后期的杂家著作如《管子》、《吕氏春秋》中已

有所表现，在后世白居易等文人身上也有所表现，而其突出表现则是西汉时《淮南子》以道家为主吸取儒家的音乐美学思想，《乐记》从儒家出发吸取道家思想的某些因素；魏晋时阮籍《乐论》调和儒道，以道家的自然为儒家的礼乐辨护，嵇康《声无哀乐论》既以道家自然乐论批判儒家礼乐，又从道家思想出发肯定礼乐思想中的某些成分；明中叶以后李贽糅合儒道，以道为主，从道家"法天贵真"、崇尚自然的精神出发，改造儒家的表情说，用以高扬音乐的主体性，徐上瀛糅合儒道，以儒为主，从儒家崇雅斥郑、是古非今的思想出发，改造道家的"大音希声"说，用以否定新兴俗乐，挽回世道人心。

在历史的长河中，儒道两家音乐美学思想自身也在不断发展变化。儒家音乐美学思想由孔子奠基后，孟子重"仁"，强调"与民同乐"，强调"今之乐由古之乐"，荀子重"礼"，强调"乐得其道"，强调"贵礼乐而贱邪音"，便已有所不同。此后，它又由肯定以乐表情变为否定以乐表情，由肯定音乐之声变为否定音乐之声，由肯定对音乐的欲求变为否定对音乐的欲求（由《乐记》到《乐经律吕通解》便是这一演变过程）。道家音乐美学思想由《老子》提出，经过《庄子》的改造，便从否定一切音乐变为只否定礼乐，从否定音乐的一切作用变为否定教化作用，肯定娱乐作用；经过嵇康的改造，又从否定有声之乐变为肯定有声之乐；经过李贽等人的改造，又从提倡"无情"与以恬淡为美变为否定"无情"与以恬淡为美，从否定郑卫之音变为肯定郑卫之音。经过两千年的历史，儒道两家音乐美学思想各自走向了自己的反面，其根本原因在于儒家强调礼的制约，必然既束缚人，又束缚乐；道家崇尚自然，必须追求人的自由，也追求乐的解放。

儒道两家音乐美学思想又存在互补关系。传统音乐美学思想

便由儒道互补所构成，其主体（受制于礼，强调音乐与社会政治、伦理道德的关系，重教化轻娱乐，真、美服从于善）是儒家的，其局部（重意轻声，追求“希声”境界，强调“天人合一”，以乐自娱，以乐养生）是道家的，其审美准则（以平和、淡和为美）则是共同的。

总之，从一定意义上说，一部中国音乐美学史就是儒道两家音乐美学思想斗争、交融、互补的历史

## 中国音乐美学史中始终讨论的几个问题

研究表明，中国音乐美学史始终在讨论情与德（礼）的关系、声与度的关系、欲与道的关系、悲与美的关系、乐与政的关系、古与今（雅与郑）的关系。从一定意义上说，一部中国音乐美学史又是讨论这些问题的历史。

一、关于情与德（礼）的关系。早在孔子前，就有郤缺的“无礼不乐”说，伶州鸠的“道之以中德”说，他们都强调乐与德、礼的关系而忽视乐与情的关系，故孔子前的论乐语录中曾三十二次出现“德”字而从未出现“情”字。儒家继承这一点，孔子要求“思无邪”，规定乐中之情必须“乐而不淫，哀而不伤”，反对“郑声淫”；孟子说“仁之实，事亲是也；义之实，从兄是也。……乐之实，乐斯二者”，规定乐中之情必须合乎仁义之德，体现仁义之德，同样反对郑声；荀子认为雅乐之情“中平肃庄”，郑声之情“姚冶以险”，故称前者为“礼乐”，后者为“邪音”，主张“贵礼乐而贱邪音”；《乐记》虽提出表情说，却更强调“乐者，德之华也”、“乐者，所以象德也”，故提出“德音之谓乐”的命题，用以排斥抒不满之情、作不平之鸣的郑卫之音；《毛诗

序》更有“发乎情，止乎礼义”的命题，明确规定乐中之情必须受礼的制约。这一思想为汉代以后的文人，尤其为宋明道学家所继承。与之相反，则有《庄子》“中纯实而反乎情，乐也”的命题，有嵇康“越名教而任自然”的口号，有李贽“发于情性，由乎自然”的主张。前者主张以礼（德）为本，以理抑情，后者主张以人为本，自由抒情，二者互相对立。前者在中国音乐美学史中长期居于主导的、统治的地位，后者则是被排斥的异端。

二、关于声与度的关系。早在春秋时期，季札评乐已要求“五声和，八风平，节有度，守有序”，医和论乐已提出“中声”、“淫声”的对立范畴，单穆公、伶州鸠已规定作乐必须“咏之以中音”、“大不出均”，不得超越五声音阶。后之儒家据此提出“中和”的审美准则，不仅肯定宫、商、角、徵、羽五声，否定变宫、变徵，而且规定节奏只能迟缓不能疾速，音调只能平直不能委婉，技巧只能简洁不能繁复，情味只能清淡不能浓郁，规定只能守旧不能变革，只能听古乐不能好新声。宋明以后儒道交融，“中和”发展为“淡和”，强调“使听之者游思缥缈，娱乐之心不知何去，斯之谓淡。……吾调之以淡，合乎古人，不必谐于众”，强调“节有度，守有序，无促韵，无繁声，无足以悦耳，则诚淡也。至淡之旨，其旨愈长，唯其淡也，而和亦至焉矣”，追求一种淡至无味，使人无欲的“至淡之旨”。儒道都以“淡和”为美，李贽等则持相反态度。李贽认为“淡则无味”，故主张受律而不拘于律，声音服从于表情的需要，“有是格便有是调，皆情性自然之谓”，反对“以一律求之”。侯玄泓反对关于郑声“无分际”、“不合度量”、“律不和而永不节”的传统看法，认为“妇人小夫冲口率意之作……情盛而声自叶焉，……此天下之真声也。情抗者其声厉，情危者其声烈，……虽诡于和，而情之所激

足以铿锵律吕，感动鬼神”。这是对“中和”－“淡和”传统审美准则的背叛与挑战。

三、关于欲与道的关系。早在春秋末期，医和已有“君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心也”之言，认为对耳目之欲应“节”而不能“慆”（放纵）；伍举已有“臣闻……听德以为聪，……不闻其……以察清浊为聪”之言，将欲与德对立起来；晏婴已有“君子听之，以平其心，心平德和”之说，认为听乐是为了德的提高，而不是为了欲的满足。医和、伍举、晏婴的思想对儒家影响很大。荀子肯定“得道”，否定“得欲”，明确提出“以道制欲”的思想。《吕氏春秋》认为“先王之制礼乐也，非特以欢耳目、极口腹之欲也，将以教民平好恶，行理义也”，《乐记》进而认为“先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也”，《史记·乐书》也认为“上古明王举乐者，非以娱心自乐，快意恣欲，将欲为治也”，阮籍《乐论》更进而主张“五声无味”、“使人无欲，心平气定”，周敦颐《通书·乐上》也反对“导欲”，而主张使“欲心平”，它们说明儒家一贯主张“以道制欲”，并由主张节欲发展为主张无欲。儒家之外，墨家认为“王公大人”悦乐而听之便废其听治，“贱人”悦乐而听之便废其从事，所以虽“耳知其乐”，也还要“非乐”、禁乐，这就否定了耳目之欲；法家要人们劳作、休居都不听声乐，认为“德薄”便不足以听乐，也否定耳目之欲，要欲受制于德；道家认为“咎莫憯于欲得”，“不见可欲”则能使“民心不乱”，所以不仅主张“少私寡欲”，而且主张“恒使民无知无欲”，所以又否定使“过客止”的有声之乐，而赞美“淡兮其无味”、“听之不足闻”的“道”，明确地以“道”否定了欲。所以儒、墨、法、道各家之“道”虽不相同，却都主张“以道制欲”，都以其道否定

耳目之欲。

四、关于悲与美的关系。春秋末期，子产说“哀有哭泣、乐有歌舞”，隐含音乐只应表现喜乐不应表现哀伤之意；季札说“不乐，意大悲，使卫乱乃此矣”（《史记·卫世家》），是对悲乐的否定；师旷认为喜好“新声”是衰败的征兆，则是对以悲为美的否定（“新声”多悲乐）。这种否定悲乐、否定以悲为美的思想也对后世有深远影响。《荀子·乐论》、《乐记》均有“乐者，乐也”、“乐者……所以饰喜也”的命题，均把音乐归结为快乐，把美感等同于乐感（快感）。根据这种命题就必然肯定和乐之乐，否定哀思之音，故《淮南子》明言“今夫雅颂之乐皆发于词，本于情，故君臣以睦，父子以亲。……今取怨思之声施之于弦管，闻其音者不淫则悲，淫则乱男女之辨，悲则感怨思之气，岂所谓乐哉”，阮籍《乐论》明言“诚以悲为乐则天下何乐之有？天下无乐而欲阴阳调和，灾害不生，亦已难矣。乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，远物来集，故谓之乐也。今则流涕感动，嘘唏伤气，寒暑不适，庶物不遂，虽出丝竹，宜谓之哀，奈何俯仰叹息，以此称乐乎”，宋明道学家及其他文人也大都如此。但《淮南子》也有“徒弦则不能悲。故弦，悲之具也，而非所以为悲也”、“不得已而歌者不事为悲，不得已而舞者，不矜为丽。歌舞而不事为悲丽者，皆无有根心也”之言，其“悲”均为“美”之代词，可见《淮南子》作者一面明确否定以悲为美，一面又不自觉地肯定以悲为美。嵇康《琴赋·序》说“八音之器，歌舞之象，历世才士并为之赋颂，其体制风流莫不相袭，称其材干则以危苦为上，赋其声音则以悲哀为主，美其感化则以垂涕为贵”，又可见“文音者皆欲为悲”（《论衡》）在汉魏之际已是普遍的审美情趣。但直至明中叶以后才有人从理论上明确肯定悲乐与以悲

为美，这就是屠隆所说“夫性情有悲有喜，要之乎可喜矣。五音有哀有乐，和声能使人欢然而忘愁，哀声能使人凄怆恻恻而不宁。然人不独好和声，亦好哀声，哀声至于今不废也，其所不废者可喜也”（《唐诗品汇选释断序》），黄周星所说“论曲之妙无他，不过三字尽之，曰‘能感人’而已。感人者，喜则欲歌欲舞，悲则欲泣欲诉，怒则欲杀欲割，生趣勃勃，生气凛凛之谓也”，张琦所说“信乎意气之感也，卒然中之，形影皆怜；静焉思之，梦魂亦泪。钟情也夫？伤心也夫？此其所以痴也。如是以为情而情止矣，如是之情以为歌咏、声音而歌咏、声音止矣”。

五、关于乐与政的关系。否定郑声与悲乐者，往往宣扬“淫乐亡国”论，这是贯穿中国音乐美学史的一种传统思想。春秋末期，季札说“不乐，音大悲，使卫乱乃此矣”，师旷因晋平公悦新声而说“公室其将卑乎？君之明兆于衰矣”，单穆公因周景王将铸大钟而说如果听乐而震，就会有“狂悖之言”、“过慝之度”，就会使“民无据依，不知所力，各有离心，……国其危哉”，这是“淫乐亡国”论的萌芽。百家争鸣时期，此论已形成、发展、大为盛行。儒家孔子认为“为邦”必须“放郑声”，又将郑声与“佞人”并提，说“恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者”，荀子说“乐姚冶以险，……则兵弱城犯，敌国危之。……故礼乐废而邪音起者，危削侮辱之本也”，其实质就是“淫乐亡国”论；墨家墨子说“古者三代暴王桀、纣、幽、厉茾为声乐，不顾其民，是以身为刑僇，国为虚戾”，说“察九有之所以亡者，徒从饰乐也”，这是典型的“淫乐亡国”论；道家《老子》认为“不见可欲”才能使民心不乱，而音乐却能使“过客止”，正是“可欲”之物，足以乱人心、乱国家，所以要“去彼取此”，取消音乐，其实质也是“淫乐亡国”论；法家韩非说“好五音不已”是

“穷身之事”，“耽于女乐”是“亡国之祸”，这自然是明确的“淫乐亡国”论；杂家著作《吕氏春秋》认为“贤者”赖“正乐”而昌盛，“不肖者”因“淫乐”而衰亡，甚至说“亡国之主一贯。天时虽异，其事虽殊，所以亡者同，乐不适也。乐不适则不可以存”，这是更彻底的“淫乐亡国”论。从西汉至明清也一直有人宣扬此种理论，为否定郑声，禁绝郑声提供依据。唯有李世民、朱长文曾驳斥此论，指出其夸大音乐政治作用、社会效果的谬误，说“将亡之政，其人心苦，然苦心相感，故闻而则悲耳。何乐声哀怨能使悦者悲乎”（《贞观政要》）、“兴替关时，盛衰在政，桑濮非能致乱也，乱先起于淫僻；《英》、《茎》非能致治也，治必逢于睿圣”（《乐在人和不在音赋》）。

六、关于古与今、雅与郑的关系。崇雅斥郑、是古非今、反对变革也是一种贯穿中国音乐美学史的传统思想。师旷首开其端，认为“新声”兆衰。孔子继之于后，“恶郑声之乱雅乐”，主张“正乐”、“放郑声”，使“雅颂各得其所”。荀子后来居上，主张“禁淫声，……使夷俗邪音不敢乱雅”、“声，则凡非雅声者举废”。《礼记·王制》更明文规定“作淫声、异服、奇技、奇器以疑众，杀。……凡执禁以齐众，不赦过”。此后，不仅牛弘认为“后世所用者皆是新造，杂有边裔之声，戎音乱华，皆不可用，请悉停之”，隋高祖杨坚反对“新变”，主张“其人间音乐流僻日久，弃其本体者，并加禁约，务存其本”（均见《隋书·音乐志》），周敦颐认为“乐者，古以平心，今以助欲，古以宣化，今以长怨！不复古礼，不变今乐，而欲至治者，远矣”，徐上瀛反对“去故谋新”，主张“袪邪而存正，黜俗而归雅，舍媚而还淳，……合乎古人，不必谐于众”，汪烜反对新兴俗乐，认为“梨园杂剧，恒舞酣歌，败风乱俗，费财生祸，又不止于乱雅乐已也，

此盛王之所不可不禁绝者也。淫声不绝，雅乐未可兴也”，而且连一些较为进步的思想家、文学家、音乐家也为成见所囿，不能摆脱，如嵇康说“若夫郑声，是音声之至妙，妙音感人，犹美色惑志，耽槃荒酒易以丧业，自非至人，孰能御之”，白居易反对“众耳喜郑卫”，坚持“琴亦不改声”，主张“销郑卫之声，复正始之音”，王夫之也认为郑声“律不和而永不节，……足以生人靡荡之心”，主张“求元声，定律同”，使“里巷之淫哇、边裔之猛厉日晛自消，而乐以正”。但明中叶以后的主情思潮则对郑声采取全然不同的态度，如袁宏道真情实意地肯定郑声，认为“今闾阎妇人孺子所唱《擘破玉》、《打草竿》之类犹是无闻无识真人所作，故多真声。……任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也”，冯梦龙更收录山歌，广传于世，号召“借男女之真情，发名教之伪药”，旗帜鲜明地向雅乐挑战。

## 中国古代音乐美学思想的特征

本文认为，我国古代音乐美学思想具有如下特征。

一、要求音乐受礼制约，成为“礼乐”。郤缺强调“无礼不乐”，认为没有礼便不会有快乐，也不会有音乐。孔子赞赏“思无邪”，要求诗乐的思想感情合乎礼制，纯正无邪。荀子更提出“礼乐”范畴，要求音乐“一之于礼义”，成为“礼乐”，礼乐思想至此成熟。《乐记》继承郤缺、孔子、荀子，规定作乐必须合乎“礼义”，使其声、气“皆安其位而不相夺”，使“亲疏、贵贱、长幼、男女之理皆形见于乐”，必须“审一以定和”，能“合和父子君臣，附亲万民”，能“修身及家，平均天下”，为礼制服务。自从《乐记》被收入《礼记》，成为经典，礼乐思想便定型

化，成为统治思想；此后的音乐美学思想，除《声无哀乐论》及李贽所代表的主情思潮外，便大都未能跳出其范围。因此古代音乐美学思想的主流是礼乐思想。我国古代之所以始终要求乐中之情“止乎礼义”，乐中之声和而不淫，之所以始终宣扬“以道制欲”，反对以悲为美，宣扬“淫乐亡国”，反对变革创新，而很少突破，其根本原因就在于此。

二、以“中和”－“淡和”为准则，以平和恬淡为美。“中”、“和”范畴出现于春秋时期，“中和”范畴则由荀子提出；“淡”、“和”分别来自儒、道两家，“淡和”范畴则由周敦颐提出。以“中和”－“淡和”为准则，以平和恬淡为美的思想源远流长，遍及各家，儒、道以“中和”－“淡和”为准则，以平和恬淡为美，阴阳家、杂家、玄学、佛学也以“中和”－“淡和”为准则，以平和恬淡为美。要求情受德、礼物约，温柔敦厚；要求声“中正和平”，无过无不及；要求“以道制欲”，以“得道”否定“得欲”；否定悲乐，否定以悲为美；夸大音乐的作用，宣扬“淫乐亡国”；崇雅斥郑，反对变革：所有这些方面可以一言蔽之，就是要求音乐处处“和而不淫”，合于“中和”准则。故“和而不淫”有广狭二义，狭义是就声与度的关系而言，广义则涉及内容与形式、创作与表演、欣赏与效果等诸多方面。这又说明以“中和”－“淡和”为准则，以平和恬淡为美是古代音乐美学思想的基本特征。

三、追求“天人合一”，追求人际关系、天人关系的统一。春秋时期的阴阳五行音乐思想认为“天有六气，降生五味，发为五色，征为五声”，人“省风”以作乐，人又可用乐“省风”，“宣气”，天、人、乐以“风”、“气”相通，认为六气、五行、五声“过则为灾”、“淫生六疾”，音乐平和，才能使阴阳调和、人

心和乐，声不平和则阴阳不调，民离神怒，认为乐通天、人，要求以平和之乐使人际关系调和、天人关系统一的思想此时已经萌芽。战国后期，《管子》说“昔黄帝以其缓急，作立五声以政五钟。……五声既调，然后作立五行以正天时，五官以正人位。人与天调，然后天地之美生”。《吕氏春秋》据阴阳家与道家思想，以五音配五时、十二律配十二月构成宇宙图式，强调音乐来自自然，与自然相统一，音乐应该象自然那样平和、适中，应该以平和、适中之乐治身、治国，“天人合一”音乐美学思想此时已经得到发展。西汉时期，《淮南子》使《吕氏春秋》的宇宙图式更精致完密，更突出其中数的意义，尤其突出了音乐与天道之间的数的关系，认为“律历之数，天地之道也”，认为音乐能上通九天，沟通天人。《乐记》则更强调音乐能以气沟通天、人，使天人互相感应，能直接改变自然事物，直接决定社会政治，故要求音乐“合生气之和，道五常之行”，既使人“耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁”，又使“天地应焉，四时和焉，星辰理焉，万物育焉”。“天人合一”、“天人感应”音乐美学思想此时已经成熟。这种思想在汉代曾泛滥一时，沦为荒诞神秘的谶纬神学。魏晋以后情况有所改变，但音乐美学思想仍带有阴阳五行学说的烙印，“天人合一”、人际关系与天人关系的统一，始终是人们的追求，阮籍如此，嵇康也如此；儒家、道家如此，佛学也如此；道学家如此，其他文人也如此。

四、多从哲学、伦理、政治出发论述音乐，注重研究音乐的外部关系，强调音乐与政治的联系、音乐的社会功能与教化作用，而较少深入音乐的内部，对音乐自身的规律、音乐的特殊性、音乐的美感作用和娱乐作用重视不够，研究不够。孔子如此，孟子、荀子大体也是如此；儒家如此，墨、法、道（主要是

《老子》)、阴阳、杂家大体也是如此；汉儒如此，宋明道学家及其他文人大体也是如此。《乐记》之《乐本》、《乐象》论及音乐的本质、音乐的特性，《乐记》全书论述的重心则不在此，而在乐与礼的关系，音乐与社会政治、伦理道德的关系。唯有《声无哀乐论》、《乐出虚赋》、《溪山琴况》等少数论著与众不同，深入音乐内部，注重探讨音乐自身的特性与规律。

五、早熟而后期发展缓慢。如前所述，我国音乐美学早在春秋时期已提出众多基本范畴与命题，早在战国时期已出现各立学派、互相争鸣的局面，其思想之丰富深刻可与古希腊媲美，且有过之而无不及。至西汉前朝，即公元前 2 世纪，又出现了《乐记》这样自成体系的专著，把我国音乐美学思想，也把世界音乐美学思想推向了高峰。至魏晋之际，即公元 3 世纪，更出现《声无哀乐论》这样深入探讨音乐特殊性的自律论专著，较之西方自律论音乐美学的代表作《论音乐的美》整整早了 16 个世纪。但嵇康以后的 1600 年，由于礼教的束缚，由于宋明道学的禁锢，音乐美学思想却不仅囿于《乐记》而无重大突破与发展，而且变得越来越保守，越来越陈腐。李贽为代表的主情思潮对此发起了冲击，但既势单力薄，又为时短暂，未能从根本上改变这种局面。

以上五个特征中基本的是前两个，尤其是第一个。由于以礼为规范，就必然德重于情，善重于美，道重于欲，古重于今，就必然要求内容乐而不淫，哀而不伤，怨而不怒，温柔敦厚，形式中正和平，无过与不及，就必然以“中和”为美，要求内容及其表现都合乎“中和”，而“中和”的发展便是“淡和”。这是中国古代音乐美学的特征。准确地说，是中国封建社会音乐美学的特征，亦即农业社会音乐美学的特征。封建社会以小农生产方式为

基础，而中国社会又长期处于这一状态（这在世界上是独一无二的），这便给社会思想带来顽固的封闭性、保守性，重农抑商，反对开拓经济；等级分明，维护君主专制；取义弃利，否定物质欲求；是古非今，抑制创造革新。所以就要以礼为规范，使社会免于变革；就要以“中和”－“淡和”为准则，使人心平和，不求变革；就要以反对礼的束缚、否定“中和”—“淡和”准则、变革创新的思想为异端，排斥、打击不遗余力。这是农业文化及其音乐美学的特征，所以儒家如此，道家虽崇尚自然，反对束缚，蕴含解放人性、解放艺术的积极因素，却也主张“无情”，以恬淡、平和为美，其审美观也不能不受农业文化制约。

为深入了解中国古代音乐美学的特征，还有必要讨论几个问题。

第一，李泽厚、刘纲纪主编的《中国美学史·绪论》（以下简称《绪论》）认为中国美学的特征之一是“强调情与理的统一”，“特别强调情感的表现”，其“‘情’与‘理’的统一，既是与‘善’的统一，也是与‘真’的统一”（见该书第一卷24页、26页）。此说似可商榷。本文认为，就音乐美学而言（其他文艺美学不在本文讨论范围之内），道家（李贽除外）主张人应“无情”，强调乐应“平和”而“无哀乐”，认为这才合于“天理”，合于道的特性，其实质是以理（所谓“天理”）灭情，而不是情理统一，更不是强调情感的表现。儒家主张“思无邪”、“一之于礼义”、“发乎情，止乎礼义”，规定情的表现必须乐而不淫，哀而不伤，怨而不怒，温柔敦厚，从不允许自由抒情，尤其反对下对上的不满之情、不平之鸣，排斥抒不满之情、作不平之鸣的郑卫之音，其实质是以理（礼）抑情，而不是“特别强调情感的表现”；是情屈从于“善”而不是与善统一，更不是与“真”的统

一。

第二，《绪论》又认为中国古代的“天人合一”思想“同中华民族在长期斗争中对自然的改造征服分不开，它实际上是我国古代哲人对马克思所指出的‘自然的人化’这一客观存在的历史现象的一种揣测和窥探”。此说也可商榷。就音乐美学而言，从《国语》中虢文公有关“以音律省土风”的语录，到《吕氏春秋》中以五音十二律配五时十二月的宇宙图式，其特征是人事（主要是农事）依自然（气候）的变化而行（即所谓“顺时”、“不解于时”、“无逆天数”、“必顺其时”），其“天人合一”带有“媚于神”以“求福”（《国语·周语上》）的成分，它所反映的是小农经济对自然的依赖性，是生产力低下时祈求“风雨时至”，畏惧“过则为灾”的心理，而不是“对自然的改造征服”，因而与马克思以改造自然为前提的“自然的人化”学说有质的不同。

第三，《绪论》又认为中国美学的特征之一是“富于古代人道主义的精神”，认为“中国美学始终追求人与自然的统一，个体与社会的和谐发展”，故一方面“大力提倡人与人之间的互助互爱，以‘爱人’、‘老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼’为最高的社会理想”，一方面“肯定个体人格的独立性，赞扬个体为社会而勇于牺牲的崇高的道德观念”，“人的感性欲求和社会伦理道德的和谐统一，人作为人所应有的意义和价值的充分肯定，始终是中国美学的根本。一切反人性、反人道、反理性、恐怖狂暴的思想，在中国美学中没有立足之处。”此说更有待商榷。中国美学包括音乐美学确实追求人与自然的统一，但这不是人与自然的和谐统一，而是人对自然的顺应与屈从。中国美学包括音乐美学同样也追求社会的统一，追求个体与群体的统一。为追求社会的统一，它倡导“爱人”，确实带有一定的人道精神，但“民

可使由之，不可使知之”，“君子学道则爱人，小人学道则易使也”，其“爱人”是上对下的恩赐，是为了使民“易使”，为了达到维护等级统治与剥削的目的，所以“爱人”与杀人可以并行不悖，此即孔子所谓“宽猛相济”。为追求个体与社会的统一，它有时也在一定程度上肯定人的感性欲求，但这种肯定是以礼所规定的等级制度与伦理纲常为限而决不允许有任何突破，所以与宋儒所说“革尽人欲，复尽天理”、“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心”并无多大不同，其实质都是以封建礼制抑制人的感性欲求，而不是什么“人的感性欲求和社会伦理道德的和谐统一”。它确实也宣扬“匹夫不可夺志”，宣扬杀身成仁、舍生取义，似乎是在肯定个体人格的独立性，但它既然明确规定个人必须“克己复礼”，必须自觉自愿地窒息一切非礼的欲念，使自己的视、听、言、动、思都合乎礼的规定，那么宣扬“匹夫不可夺志”，宣扬杀身成仁，舍生取义，就无非是要个体为礼制而献身，为等级统治而献身，为统治集团的私利而献身（所谓“为社会而勇于牺牲的崇高的道德观念”，其实质就在于此），它不仅不是“肯定个体人格的独立性”，而且恰恰是要否定以至灭绝个体人格的独立性，使之成为死心塌地的奴才。它确也肯定人作为人所应有的意义和价值，但这种肯定同样以维护礼制、维护礼制所规定的等级关系与伦理纲常为前提，因此它只讲人的义务，不讲人的权利，这就远远不是对人作为人所应有的意义与价值的充分肯定。它规定人的视、听、言、动、思，人的一切都必须合乎礼教不得违背，规定人必须遵循君君臣臣父父子子夫夫妇妇的伦理纲常不得违背，宣扬“天不变道亦不变”，宣扬“仍旧贯”、“攻异端”，宣扬愚民（儒、墨、法、道一无例外），以至宣扬“饿死事极小，失节事极大”：这一切无疑都不合人性、人道、理性，而正是十

足的反人性、反人道、反理性。总之，中国古代美学中人与自然的关系以人对自然的顺应为基础，其间不存在真正的和谐统一；中国美学中人与人的关系以维持严格的等级制度为基础，其间只有下对上的顺从、上对下的恩赐，也不存在真正的和谐统一；中国美学中个体与群体的关系以维护礼制及其等级制度、伦理纲常为基础，其间只有群体对个体的压制、个体对群众的屈从，而不存在个体的意志自由与人格独立，也就不存在个体与群体的和谐统一。因此中国古代确有某种人道精神，但这与以人人平等、个体自由为基础的现代人道主义不可同日而语，说中国美学富有“人道主义的精神”也并不妥当。

第四，《绪论》还认为中国美学的特征之一是“以审美为人生的最高境界”，说“中国美学要求美与善的统一，而所谓善的最高境界，儒道两家虽各有不同的说法，但归结到最后，都以‘天人合一’为最高境界，……而所谓天人合一的境界，……是一种符合自然而又超越自然的高度自由的境界，因而也正是一种审美的境界”。此说同样有待商榷。“天人合一”中的人必须顺应自然，那就无自由可言：“天人合一”中的个体必须服从群体，那也无自由可言。道家要人象“天”那样无知无欲无情无为，这是以“天”为本、以“天”灭人，其“与道为一”的境界是虚幻的自由，而不是真正的自由。儒家要人“克己复礼”，一切服从于礼，这是以礼为本，以礼灭人，其“曾点之志”、“孔颜乐处”以及“与天地参”、“上下与天地同流”的境界就是孔子所谓“从心所欲不逾矩”、晋人乐广所谓“名教中自有乐地”、“朱熹所谓“人欲尽处，天理流行，……即其所居之位，乐其日用之常”，是带着镣铐跳舞，是奴才式的自由，更不是真正的自由。真正的自由境界、审美境界不能以礼为本，也不能以“天”为本，而必须

以人为本，确立并高扬人的主体性。

## 研究古代音乐美学思想与建立现代音乐美学体系的关系

研究古代音乐美学思想对今天的现实音乐生活具有重要的意义，因为古代音乐美学思想对今天的影响极为深远。这种影响既有积极的一面，更有消极的一面。积极的一面主要表现为要求美善统一、内容与形式统一，崇尚纯朴自然，反对华而不实，追求含蓄之美，注重意境创造等等。消极的一面则突出表现为受礼乐思想的影响，不顾艺术的本质与音乐的特殊性，把音乐当成政治的工具，要求音乐直接地反映现实生活，为现实政治、政策服务，为阶级斗争服务，不允许音乐自由地抒发人民的真情实感，成为人民的心声；受“德成而上，艺成而下”观念的影响，强调“政治标准第一，艺术标准第二”，一再批判形式主义，抑制艺术创新；受“乐者，乐也”命题及“中和”－“淡和”准则的影响，反对悲乐与以悲为美；受“淫乐亡国”论影响，视通俗音乐为靡靡之乐、亡国之音，公开主张“放郑声”；受“乐者，治人之盛者也”、“君子乐得其道，小人乐得其欲”观念的影响，强调政治作用，教育作用，轻视、忽视甚至否定美感作用、娱乐作用。如此等等。因此今天的音乐美学思想也带有古代音乐美学思想的基本特征，它与古代并无质的不同。

这就有一个如何正确研究古代音乐美学思想，吸取其精华，剔除其糟粕，建立现代音乐美学体系，用以影响现实音乐生活的大问题。对此，本文有以下几点认识。

第一，古代音乐美学思想有不少合理因素。其中儒家音乐美学思想比各家丰富，有不少东西至今仍有一定价值，应当继承。

道家尤其是《庄子》、嵇康、李贽的音乐美学思想，反对束缚，追求自由，反对异化，要求解放，蕴含确立人的主体性原则，探求音乐自身规律的可贵思想，尤应给予重视。但古代音乐美学思想体系严重束缚音乐，使之不能自由发展。根本原因在于它要音乐不以人为目的，而以礼为目的，不是成为人民审美的对象，而是成为统治人民的手段。这就需要对古代音乐美学从根本上加以改造，打破其体系，首先批判其礼乐思想、“中和”－“淡化”准则，使音乐得到解放，回到人民的怀抱，重新成为人民的心声。不这样做，就必然被古代音乐美学思想体系所束缚，而不可能真正吸取其合理因素，也就无从建立现代音乐美学体系。

第二，为了打破旧的体系，解放音乐，必须首先解放人，即必须打破人顺应自然，人民顺应统治、个体屈从群体的旧“天人合一”，必须在高度生产力的基础上建立人与自然的和谐统一，在民主政治的基础上建立人与人的和谐统一，在个体本位的基础上建立个体与群体的和谐统一，必须在这三者的基础上建立新的“天人合一”，即真正自由的、审美的理想境界。

第三，音乐以及一切艺术都由人所创造，都为人而存在。以凌驾于人的“礼”为本必须既束缚人，又束缚音乐；以外在于人的“天”为本，也必然既束缚人，又束缚音乐。因此，为了解放人，解放音乐，必须以人为本，确立人的主体性原则。确认艺术的特性尤其是音乐的本质特性在于表现人的内心世界、感情生活，在表现人的内心世界、感情生活时尊重人的主体价值，确立人的主体地位，是主体性原则互相关联、不可分割的两个方面。这一原则与反映论并不冲突，但反映论只能解决科学与艺术的共同问题，只能解决一切意识形态的共同问题，而不能解决艺术的特性问题，尤其不能解决音乐艺术的特性问题，唯有主体论才能

解决这些问题。

第四，为建立现代音乐美学体系，还必须正确对待东西方音乐美学思想。毫无疑问，中国的现代音乐美学思想体系应该有中国的民族特色。但中国文化包括中国音乐文化及其美学，与西方文化包括西方音乐美学及其文化的根本差异不在民族性，而在时代性。如果民族已亡，其民族性必然消失，这并不足惜。如果民族尚存，全盘他民族化就绝无可能，担心丧失民族性就是杞人忧天。时代的差异就是前现代与现代的差异。西方已经现代化，中国则正从前现代向现代转变，这就需要学习西方的经验。聂耳、冼星海、肖友梅、黄自、江文也、刘天华等等正是由于学习西方经验，才得以为中国音乐在近现代开辟出一片新天地。青主正是由于学习西方经验，才得以为中国音乐美学的现代化作出可贵的尝试。对于学习西方经验，公开反对的人不多，分歧在于究竟学习什么经验。有的限于利用西方音乐的科学方法，有的限于吸取西方音乐的进步技巧，这其实还是一种“中体西用”论。青主则认为中国音乐落后的根本原因不在方法技巧而在受礼制约，丧失独立生命，因而学习西方经验首要者不是利用其方法，吸取其技巧，而是引进其先进思想以建立全新的音乐美学，根本改造中国音乐，使之由“礼的附庸”、“道的工具”变为独立的艺术、“上界的语言”（即人的灵魂的语言），使之获得新的生命，得以自由发展。这是青主的特识，它不是“中体西用”，也不是“西体中用”，而是新体新用。即现代化之体现代化之用，因为体用本不可分。我们今天不应从青主后退，而应比青主做得更好，应该既弃东西音乐美学之短，取东西音乐美学之长，又借西方之经验，在彻底改造古代音乐美学的前提下进行新的创造。

最后，还有一个音乐文化及其美学的现代化与人的现代化的

关系问题。人创造文化，文化也创造人。人就是文化，文化也就是人。文化的现代化离不开人的现代化，没有人的现代化，文化的现代化（包括音乐文化及其美学的现代化）乃至一切现代化到头来都只能是一句空话。而为了人的现代化，职业上从事文化承传与创造、思想上作为社会良心的人即知识分子必须先行现代化，成为现代化的知识分子。

本文认为，现代化的知识分子除了现代化的知识，还必须具备三种品格：

超越精神。几千年来，一方面现实政治利用文化，奴役文化，另一方面知识分子（士）追求“内圣外王”，主动“应帝王”，甘愿为现实政治效劳，致使文化沦为政治的工具与奴婢。此种局面不改变，文化就不可能现代化。因此知识分子应舍弃“内圣外王”、“应帝王”的路子，使自己超越现实政治，为人而文化，为文化而文化，使文化摆脱干扰，得以自由发展。

干预精神。政治也是一种文化，是文化的一个分支，文化的现代化也应包括政治的现代化。所以知识分子（就其总体而言）也不应躲进象牙之塔，根本不问政治，而应具有干预精神，使文化高于政治，干预政治，以其理想改善政治，推动政治的现代化。

独立人格，自由意志。中国知识分子历来既受传统思想束缚，又受现实政治束缚，缺乏独立人格、自由意志。而没有独立人格、自由意志，就不可能有超越精神、干预精神，不可能使文化现代化。因此知识分子应该努力修养、锻炼，使自己具有独立人格、自由意志。

文化的发展既需要一定的客观社会环境，也需要人的主体创造精神。在前者尚未具备时，如果具备后者，文化也还可能向前

发展。而想要充分发挥主体创造精神，知识分子就必须具备超越精神、干预精神、独立人格与自由意志。

（原载《中央音乐学院学报》1994年第3、4期）

# 阮籍嵇康音乐美学思想异同论

## ——兼论其整体思想与人格之异同

阮籍、嵇康同为魏晋名士，同为思想家、文学家，又同为音乐家。阮籍善弹琴，亦能作曲，相传琴曲《酒狂》为其所作。嵇康“于丝竹特妙”[①]，而尤擅于琴，所弹《广陵散》声调绝伦，作有《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》（合称“嵇氏四弄”）及《风入松》诸曲，所写《琴赋》前人评为音乐诸赋之冠[②]。作为思想家兼音乐家，他们又都曾论及音乐，提出了各自的音乐美学思想。比较阮籍、嵇康音乐美学思想之异同，将有助于了解二者整体思想与人格之异同，对今天发展音乐文化也具有一定意义。

## 一

阮籍有《乐论》集中论乐，所论涉及四个方面：

（一）论音乐的“自然之道”。认为“乐者，天地之体，万物之性也”，音乐的本质在于体现天地的精神、万物的本性，所以音乐来自自然，就必然合于自然，合于“天地之体，万物之性”，必然既能使“阴阳和”、“万物类”，又能使“男女不易其所，君

---

① 向秀：《思旧赋·序》。

② 何焯：《文选评》。

臣不犯其位”，起到移风易俗的作用。这就是音乐的“自然之道”。

（二）论音乐必须平和恬淡。认为“乾坤易简，故雅乐不繁；道德平淡，故五声无味”，音乐的“自然之道”决定音乐的特征，天地的特性易简，音乐也必定平易简省，而不应有烦手淫声；天地的精神平淡，音乐也必定平淡无味，而不应有可欲之音。故音乐应以平和恬淡为审美准则。

（三）论音乐必须整齐划一。认为音乐应具有“一天下之意”，使“风俗齐一”、“四海同其欢，九州一其节”的作用，故音乐必须整齐划一，歌词、节奏、音调、舞蹈、乐器的形制以至制造乐器的材料的产地都必须遵守严格的规定，不得违背。

（四）论“淫声”与悲乐。认为“淫声”、悲乐的音响形式违背整齐划一的规定，感情内容背离平和恬淡的准则，能造成“弃父子之亲，弛君臣之制，匮室家之礼，废耕农之业”、“咨嗟之音未绝，而敌国已收其琴瑟”的后果。认为“乐”（音乐）的本质是“乐”（喜乐）而不是哀，表现悲哀之情，使人感伤流泪的音乐不配称为“乐”（音乐），只有表现和乐之情，使人精神平和的音乐才配称为“乐”。

嵇康有《声无哀乐论》集中论乐，所论即为“声”（音乐）有无哀乐。它认为“天地合德，万物资生，寒暑代往，五行以成，章为五色，发为五音”，音乐是由自然之道，由天地的元气所产生，因而独立于天地之间，有“自然之理”，而与人的主观意志无关。它认为音乐的“自然之理”有以下几点：

（一）“和声无象”、“音声无常”，即音乐不表现一定的感情（“无象”），音乐与感情之间没有必然的联系（“无常”）。

（二）“音声有自然之和”，即音乐有和谐的特性，它来自天

地自然，为音乐自身所具有，不会因人的哀乐、爱憎而有所改变。

（三）“声音以平和为体”，即音乐还应具有“平和”的本质特性，具备这一特性的是好的音乐，不具备这一特性的则是坏的音乐。而所谓“平和”，就是“哀乐正等”，就是没有或哀或乐的倾向，也就是没有哀乐。

（四）“躁静者，声之功也”，即音乐只能引起人的躁静之应，而不能唤起人的哀乐之情。

（五）“声”能使人“欢放而欲惬”，即音乐能满足人的欲求，给人以快感与美感。

《声无哀乐论》根据以上“自然之理”，得出结论，认为“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音”、“声之与心，殊涂异轨，不相经纬”，音乐是客观的存在，哀乐则是主观的东西，二者互不相干，所以音乐并不包含哀乐，也不能唤起相应的哀乐。

比较阮籍与嵇康的音乐美学思想，可以看出二者有明显的相同之处，即都强调音乐与自然的关系，认为音乐来自自然，体现天地的精神、万物的本性；因而又都认为天地的精神、万物的本性决定音乐的特性，音乐应以平和为审美准则，应该肯定平和的音乐，否定不平和的音乐。但若深入加以分析，又可发现他们的思想在相同之中存在着深刻的差异。

这差异表现于对乐、礼关系的论述。《乐论》认为“律吕协则阴阳和，音声适而万物类，男女不易其所，君臣不犯其位，刑赏不用而民自安矣”，也就是认为“男女不易其所，君臣不犯其位”之礼体现了“阴阳和”、“万物类”的“自然之道”。所以它一面强调音乐的“自然之道”，强调音乐与自然的关系，一面却

更突出地强调乐与礼的关系，强调“刑教一体，礼乐外内也，刑弛则教不独行，礼废则乐无所立。尊卑有分，上下有等，谓之礼；人安其生，情意无哀，谓之乐。……礼治其象，乐平其心，礼治其外，乐化其内，礼乐正而天下平”。所以它要求乐必须合于礼的规范，其内容必须合乎“先王之制”，歌颂“先王之德”；要求乐必须与礼配合，必须发挥“一天下之意”，使“上下不争而忠义成”，使“男女不易其所，君臣不犯其位。……刑赏不用而民自安”的功用，成为名教的工具，统治的手段。因此《乐论》思想是道家自然乐论与儒家礼乐思想的合流，是自然与名教的合一，其本质与《乐记》，与传统儒家音乐美学思想并无二致。《声无哀乐论》也承认礼乐教化，故其中也有“使丝竹与俎豆并存，羽毛与揖让俱用”一类的话，但它在讲到礼乐教化时，明言其礼乐是“可奉之礼”、“可导之乐”，其教化是“简易之教”，可见其本质是道家所倡导的“无为而治”，与儒家繁琐的、强加于人的礼乐并不相同。更重要的是，《声无哀乐论》中假设的论敌“秦客”在维护“声有哀乐”论时常以《乐记》的思想文字为依据，“东野主人”则针锋相对进行辩驳，提出“声无哀乐”论，《声无哀乐论》实际上是以《乐记》为其对立面的。它正是针对《乐记》而强调音乐是自然的产物，用以否定“圣人作乐”说；强调音乐只有“自然之和”，而不能表现感情、表现道德，也就不能影响人，不能发挥伦理教化的作用，用以否定表情说（所谓“情动于中，故形于声”）、象德说（所谓“乐者，所以象德也”）；强调音乐不能“象其体而传其心”，更不能表现盛衰吉凶，用以否定夸大音乐表现力与可知性的“大乐与天地同和”说与“天人感应”论。因此《声无哀乐论》既釜底抽薪，否定了统治者垄断音乐，把音乐当作名教工具，用以统治人民的理论依据，又为使

音乐摆脱名教束缚、摆脱政治奴役，真正为人所有，成为人的心声提供了思想武器。《声无哀乐论》思想的实质是“越名教而任自然”，即反对音乐的异化，要求音乐的解放与复归。

这差异也表现于有关“淫声”（郑声）与悲乐的论述。阮籍之所以否定“淫声”与悲乐，是因为他反对“以悲为乐（音乐）”，认为“诚以悲为乐，则天下何乐（音乐）之有”，即认为音乐只应表现喜乐之情，如果“以悲为乐”，表现悲哀之情，便无音乐可言。而他之所以反对“以悲为乐”，则是因为“此乐（音乐）非乐（喜乐）”，能造成“闻之者忧戚”、“咨嗟之音未绝，而敌国已收其琴瑟”的后果。可见阮籍否定“淫声”与悲乐是从群体考虑，是出于治国的需要；又可见他虽然否定“淫声”与悲乐，却并不否认音乐能表现哀乐，也能引起人的哀乐，他不是“声无哀乐”论者而是“声有哀乐”论者。嵇康曾在《琴赋·序》中说“八音之器，歌舞之象，历世才士并为之赋颂，其体制风流莫不相袭，称其材干则以危苦为上，赋其声音则以悲哀为主，美其感化则以垂涕为贵，丽则丽矣，然未尽其理也”，这并非否定悲乐，因而承认音乐能表现悲哀之情，而是认为音乐“总中和以统物”，根本不能表现感情。他在《声无哀乐论》中说“若夫郑声，是音声之至妙。妙音感人，犹美色惑志，耽槃荒酒易以丧业，自非至人，孰能御之”，则表明他也否定“淫声”。这是因为“声色是耽，目惑玄黄，耳务淫哇”，无节制的“淫声”既不利于养形，也不利于养神；“绥以五弦，无为自得，体妙心玄”，平和而有节制的正声能使体气和平，既有利于养形，也有利于养神（《养生论》）。可见与阮籍不同，作为“声无哀乐”论者，嵇康否定“淫声”是从个人养生的需要出发。

这差异还表现于对“欲”的论述。阮籍明确要求音乐“无

味”，“使人无欲”。嵇康则既认为“欲不可极”，又认为“欲不可绝”，其重点则在充分肯定人们对音乐的正当欲求，也充分肯定音乐对人的快感、美感作用，故既在《声无哀乐论》中说“宫商集比，声音克谐，此人心之至愿，情欲之所钟”、“然声音和比，感人之最深者也”、“姣弄之音挹众声之美，会五音之和。众声挹，故心役于众理；五音会，故欢放而欲惬”、“音声和比，人情之所不能已者也”，又在《琴赋》中说“余少好音声，长而玩之，以为物有盛衰，而此无变，滋味有厌，而此不倦”、“美声将兴，固以和昶而足耽矣”。在这一点上，两人的思想也很不相同。

汤用彤曾将嵇康的“声无哀乐”论与阮籍《乐论》的音乐美学思想视为同调，说“中散之义根本与步兵相同”①。本文对此不能苟同，认为阮、嵇音乐美学思想之异远大于同，它们是似同而实异。

## 二

有一种看法，认为《乐论》是阮籍早年的著作，《大人先生传》是阮籍晚年的著作，足以代表阮籍思想的不是《乐论》，而是《大人先生传》，而《大人先生传》的主旨是既批判儒家礼法，以与自然的合一为美的最高境界，又肯定儒家积极入世的精神，与世俗相对抗，故阮籍的整体思想是以自然为根本，而不是调和名教与自然的关系②。本文认为实际情况并非如此。实际情况是，《东平赋》曾贬斥郑卫之音（“桑间濮上，淫荒所庐，三晋纵

① 汤用彤：《言意之辨》，见《魏晋玄学论稿》第33页。

② 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史·阮籍的〈乐论〉及其他》。

横，郑卫纷敷”），《通易论》曾称颂先王之乐（“雷出于地，于是大人得位，明圣又兴，故先王作乐荐上帝，昭明其道以答天贶，于是万物服从，随而事之，子遵其父，臣承其君，临驭统一，大观天下”），《大人先生传》曾以自然之道否定人为的“奇声”，其音乐思想虽有更多的道家色彩，却与《乐论》可以相通，而无大的不同。《大人先生传》中确有批判儒家礼法、追求与自然合一的一面，但阮籍写此《传》，意在处“天下多故，名士少有全者”之世而求“远祸近福”之途，所以他贬斥“君子”及其礼法不是因为从根本上憎恶礼法，而是认为礼法乃“天下残贼乱危死亡之术”，而非“远祸近福”之途；所以他所肯定的人生态度不是入世，与世抗争，而是出世（“以为中区之在天下，曾不若蝇蚊之着帏，故终不以为事，而极意乎异方奇域，游览观乐，非世所见，徘徊无所终极”），绝群独往（“必超世而绝群，遗俗而独往”、“人且皆死我独生”、“邈无俦而独立”）。因此，《大人先生传》并非不愿脱离现实社会，而恰恰是想要脱离现实社会，其中既无积极入世的精神，更未与世俗相对抗。

阮籍原有济世之志，渴望为维护礼法名教而有所作为，后因时势所迫，不得不放弃济世之志，变为放达任性，不拘礼法，崇尚自然。但他虽放弃济世之志，却不仅不放弃礼法名教，而且还深深执着于礼法名教，故虽有《大人先生传》贬斥礼法，其多数著作却不以自然否定名教，而是调和自然与名教的关系，以自然为名教的存在提供理论依据。阮籍整体思想的根本不是自然，而是名教。而《乐论》是与这整体思想一致的。

阮籍后期虽不拘礼法，却为人十分谨慎，不论时事，不议人过，喜怒不形于色，能以醉酒方式避祸，更善于审时度势，决定去就。曹爽辅政时，他辞官不做，爽诛，司马氏当政，他便在司

马懿、司马师、司马昭父子手下历任从事中郎、散骑常侍、东平相、步兵校尉等职。更有甚者，他还“恒游府内，朝宴必与”[①]，与司马昭过从甚密；还代郑冲写《劝晋王笺》，为司马昭歌功颂德，替晋之篡魏制造舆论。当然，这一切并非出于阮籍的本意，而是出于对司马氏的畏惧，所以他表面上“箕踞啸歌，酣放自若”，内心则十分痛苦。联系其《咏怀诗》，可知阮籍欲济世而无路，求放达而不成，为了苟全性命，不得不与司马氏集团曲意周旋，在苦闷中度过悲剧的一生，是个不得意的名士。而《乐论》调和名教、自然关系的思想又是与这种为人处世的态度相一致的。

除了《声无哀乐论》，嵇康的《琴赋》、《养生论》、《答难养生论》、《与山巨源绝交书》、《答释难宅无吉凶摄生论》及某些诗作也含有一定音乐美学思想。《琴赋》论及音乐的本质，认为“琴德最优，……含至德之和平”；《琴赋·序》、《琴赞》、《养生论》等论及音乐的功用，认为它可以“导养神气，宣和情志”，使人超越世俗哀乐，进入与道为一的平和境界；《与山巨源绝交书》道出了“浊酒一杯，弹琴一曲”的志趣；《兄秀才公穆人军赠诗》、《琴赋》等道出了“手挥五弦，……游心太玄”、“齐万物兮超自得，委性命兮任去留”的境界。和《声无哀乐论》一样，它们也认为音乐的本质不在表现感情、道德，而在平和而无哀乐；音乐的功用不在以合乎伦理道德的哀乐之情对群体进行政治教化，而在以和谐特性满足个人的审美欲求，以“平和”精神使个体得以养生；音乐的理想与人生的理想一致，不在治国平天下，而在超越世俗是非得失，进入真善美的境界，摆脱现实的束

① 《晋书·阮籍传》。

缚，求得精神的自由。因此，嵇康的音乐美学思想既可以概括为“声无哀乐”论，也可以概括为“越名教而任自然”。

嵇康的思想，在自然观上认为“元气陶烁，众生禀焉”（《明胆论》），是以元气为宇宙物质基础的气一元论；在社会观上强调“越名教而任自然”，主张越名教，除礼法，恢复人正常自然的情性。嵇康的为人，向以“志之所之，则口与心誓，守死无二，耻躬不逮，期于必济”（《家诫》）自律，故既好养生之术，遗落世事，厌恶世俗应酬，便不为司马氏的利诱所动，始终隐居竹林；既“直性狭中，多所不堪”、“刚肠疾恶，遇事便发”（《与山巨源绝交书》），便不为司马氏的威逼所屈，与之抗争，虽临刑东市，也神气不变。隐居竹林不仅表明嵇康有名士风流的共性，而且说明他是真清高，真风流，确实“得意忘形”，有阴柔之美；对抗司马氏集团的作为又表明他是非分明，爱憎强烈，尚气任性，慷慨激烈，有阳刚之美。临终的表现则同时体现了他为人的这两方面：置生死于度外，神气不变，从容弹琴，是最高意义上的“得意忘形”，是阴柔之美的集中体现；因“刚肠疾恶”而被推赴东市，又以《广陵散》抒发其疾恶的愤激之情，则是大义凛然，刚强不屈，是阳刚之美的集中体现。他的死，是阴柔之美与阳刚之美的完美结合，是优美与壮美的和谐交融，是其人格美的充分体现。《与山巨源绝交书》曾说禽鹿“长而见羁则狂顾顿缨，赴蹈汤火，虽饰以金镳，飨以美肴，逾思长林而志在丰草也”，这正是嵇康人格的绝妙写照。嵇康是一个顶天立地的人，一个言行如一、表里如一、直道而行的真正的人。

所以“越名教而任自然”可以全面概括嵇康的思想与为人。他的既清高脱俗、又慷慨任气的人格是“越名教而任自然”精神的体现，他的音乐美学思想也应从“越名教而任自然”的角度去

理解。把握了“越名教而任自然”的思想与为人，我们就能明白他为什么会写出《声无哀乐论》这样的千古奇文，为什么会有“声无哀乐”这样的音乐美学思想。

总而言之，有什么样的人格就有什么样的美学思想，阮籍、嵇康音乐美学思想的差异，既体现了他们整体思想的差异，更体现了他们人格的不同。历来阮、嵇并称，认为他们思想相同，为人相同，得到的评价也应相同，其实大谬不然，论思想，论人格，嵇康比阮籍要高得多。叶适曾说：“籍著论鄙世俗之士，以为犹虱处乎裈中。籍委身于司马氏，独非裈中乎？观康尚不屈于钟会，肯卖魏而附晋乎？世俗但以迹之近似者取之，概以为‘嵇阮’，我每为之太息也。”[①] 这是公允之论。

## 三

《乐论》认为音乐来自自然，也能反作用于自然，使阴阳之气、八方之风调和，从而使群生万物各得其所，情气平和，这一思想来自伶州鸠，更来自道家与阴阳家；认为音乐能收到“风俗移易”、“刑赏不用而民自安”的功效，这一思想来自儒家，更来自《乐记·乐论》。《乐论》又将这两种思想合而为一，认为音乐既能使自然“阴阳和”、“万物类”，也能使社会“男女不易其所，君臣不犯其位”，这种思想也来自《乐记》，是《乐记》之后两汉乐论的普遍思潮。两汉之后，王弼曾以“崇本举末”的哲学思想为“大成之乐”（即自然之乐）与雅颂之乐的联系提供内在依据，阮籍则对此作了直接论述，明确道出了这种思想，使儒家礼乐思

① 叶适：《石林诗话》。

想与道家自然乐论合而为一。

《乐论》要求音乐能“使人无欲，心平气定”，这是道家思想；又要求音乐有利于维护等级统治，这是儒家思想。《乐论》的逻辑是“道德平淡”决定音乐平和恬淡；音乐平和恬淡便能使人无欲，心平气定；人人无欲，心平气定便能使上下不争，天下太平。这也是从道家思想出发，而归结于儒家思想，又一次显示了融合儒道的特色。

道家求自由，以自然为美；儒家重理性，以合度为美。《乐论》比以往一切乐论都强调音乐的整齐划一，对音乐的各个方面都作了严格的规定，可见就此而言，它虽然从“自然之道”出发论述音乐，其美学倾向却不是道家的，而是儒家的。

《乐论》对“淫声”的论述表明它重美，更重善，而未及真，它要求乐受制于礼，主张根据礼的规定进行“正乐”，扶植雅颂，摒弃“淫声”，这就带有更浓厚的儒家色彩。它否定悲乐，否定以悲为美，认为悲乐能导致“咨嗟之音未绝，而敌国已收其琴瑟”的后果，其思想来自《墨子·非乐》、更直接来自《淮南子·泰族训》，也带有浓厚的儒家色彩。

总之，《乐论》音乐美学思想调和了儒道，而又吸收了墨家、阴阳家思想的某些成分，而其本质思想则是儒家的。它的作用是使儒家礼乐思想与道家自然乐论合而为一，它本身则并未在音乐美学方面提出什么新见。但它强调音乐必须以平和恬淡为准则，却对后世有一定影响。北宋周敦颐便是在阮籍的基础上对儒道两家思想进行理论概括，提出“淡和”审美观，要求音乐为以理抑情的道学思想服务[①]。明清之际徐上瀛又在周敦颐的基础上提出

① 周敦颐：《通书·乐上》。

“淡和”的古琴美学思想，强调时古之辨、雅俗之分，认为琴乐“首重者，和也”、“琴之元音本自淡也。制之为操，其文情冲乎淡也”[1]。清代汪烜更发展周敦颐思想，强调理欲之辨、公私之分，强调“淡”比“和”更重要，要求音乐成为“无足以悦耳”的“至淡”之音[2]。在两千多年的历史中，儒家音乐美学思想有一个由肯定音乐之声变为否定音乐之声、由肯定以乐表情变为否定以乐表情、由肯定对音乐的欲求变为否定对音乐的欲求的过程，汪烜的思想是这一过程的终点，而阮籍的思想则在这一转变中起了关键性的作用。

《声无哀乐论》强调音乐来自自然，有“自然之和”，“以平和为体”，其思想来自道家；承认礼乐教化，承认音乐能移风易俗，承认雅俗、淫正之分，其思想来自儒家。《声无哀乐论》也是儒道两家思想交融的产物。

《声无哀乐论》当然也不能不继承前人的思想，但其“声无哀乐”论却为其他论著所未曾道，不敢道。《荀子·正名》、《吕氏春秋·适音》、《淮南子·齐俗训》，尤其是《说苑·善说》所载雍门周以琴说孟尝君故事，均曾涉及音乐审美中的主客体关系，为“声无哀乐”论的出现准备了思想资料。钱钟书因此说雍门周故事“颇透露中散之意”，说《说苑》“知声无哀乐之理”[3]。本文认为钱说并不妥当。因为从《荀子》到《说苑》，它们虽强调音乐对主体的影响取决于主体的心境，却都不否认音乐本身有哀

---

① 徐上瀛：《大还阁琴谱·溪山琴况》。

② 汪烜：《乐经律吕通解》。

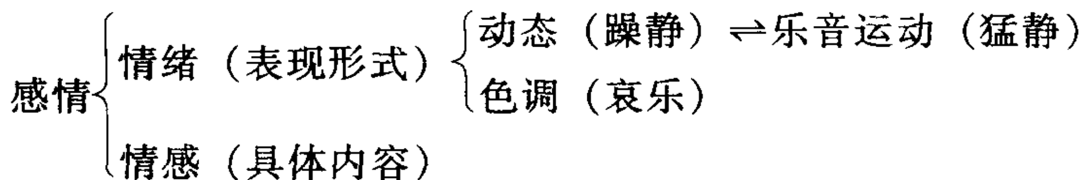
③ 钱钟书：《谈艺录》八八《白瑞蒙论诗与严沧浪诗话》之“附说”《声无哀乐》，见该书第290页。

乐，因而都是声有哀乐论，与嵇康的思想并不相同。我们可以毫不夸张地说，“声无哀乐”论是嵇康的特识，是音乐美学史上的创见。

《声无哀乐论》把音乐说成是直接产生于天地自然，回避了音乐是人的精神创造这一事实，因而将音乐与自然之声混同，将艺术美与自然美混淆了。这是它在理论上的致命弱点。尽管如此，《声无哀乐论》仍蕴涵不容忽视的合理因素，具有重大的美学意义。

《声无哀乐论》既说““言比成诗，声比成音。……心动于和声，情感于苦言”，又说“诚动于言，心感于和”（此处“诚”通“情”），一再强调“声”与“言”的区别，强调“声”不可能“象其体而传其心”，认为季札不可能凭各国乐歌的音调考察政治的得失，孔子不可能凭《韶》乐的音调知道虞舜的品德（“季子在鲁，采诗观礼，以别风雅，岂徒任声以决臧否哉？又仲尼闻《韶》，叹其一致，是以咨嗟，何必因声以知虞舜之德，然后叹美邪”）。这就可见《声无哀乐论》之“声”是指音乐，但并非如一般古代乐论那样指诗、歌、舞三位一体的乐舞（《乐记》之“乐”便是如此），而是指无“诗”（即无“言”）、无舞（即无“形”）的纯器乐，或曰纯音乐。因此《声无哀乐论》所论可以归结为一个问题，即音乐（纯器乐、纯音乐）的特殊性问题。

嵇康关于音乐特殊性的思想集中反映于“躁静者，声之功也”这一命题。所谓“躁静者，声之功”，就是认为“声”有猛静，故能引起听乐者情之躁静；但“声”无哀乐，故不能使听乐者产生哀乐；“声”不能传作乐者之心，故听乐者不能因声以知作乐者之心。这一思想可作如下表述：




这就表明，“躁静者，声之功也”的命题蕴涵以下思想：

（一）情绪中的色调与动态有对应关系，但由于民族、地域、时代、个性等诸多因素的影响，这种对应是相对的，有不确定的一面，这就决定乐音运动所直接对应的只能是情绪中的动态，而它与色调之间则存在均同之情可发万殊之声、均同之声又可引起不同之情的现象。嵇康夸大动态与色调关系的不确定性，根本否认音乐能表现哀乐、唤起哀乐，是错误的；看出动态与色调关系的不确定性，强调乐音运动所直接对应的不是色调（“哀乐”）而是动态（“躁静”），则是正确的。

（二）情绪是感情的表现形式，情感是感情的具体内容。情绪虽也复杂多变，却如《声无哀乐论》所说，可分为“喜、怒、哀、乐、爱、憎、惭、惧”等若干基本类型。情感则针对某一客观的具体事物而发，又与主体的独特认知、评价有关，总是因人因事因时因地而异，且同一情感可有不同的情绪形式，同一情绪也可能由不同的情感所产生，两者的关系比情绪中动态与色调的关系复杂得多，更不确定。而音乐本身既难表现客观事物（与“形”——绘画不同），也难表现主体的认知、评估等理性因素（与“言”——文学不同），因而只能表现情绪，不能表现情感，如要表现情感，便不得不借助非音乐因素；同理，鉴赏者也就不可能凭音乐本身确知作曲者、演奏者的具体情感，如要确知，也不得不借助非音乐因素。嵇康明确认识这一点，突出地强调“声”（即音乐本身）与“言”（即非音乐因素）的区别，一方面

否认音乐能“象其体”、“传其心”，表现功德、盛衰、吉凶，一方面否定鉴赏者能因“声”以知作曲者之“心”。这是对音乐特殊性的深刻认识。

（三）既然情绪中动态与色调的关系有不确定性，情绪与情感的关系更不确定，既然音乐本身不可能传作曲者之“心”，那么如无非音乐因素的帮助，演奏者、欣赏者从音乐所体验到的，就只能是他们自身的情感。这是对音乐本身（纯器乐、纯音乐）的感受不仅演奏者、欣赏者与作曲者不同，而且不同演奏者、不同欣赏者之间也互不相同的原因。因此，从一般的情绪感受说，嵇康认为人们对音乐本身只有躁静之应没有哀乐之感是错的；从具体的情感体验说，嵇康认为哀乐之感来自听乐者自身，是“自以事会先遘于心，但因和声以自显发”，则符合音乐鉴赏的实际状况。这又说明他对音乐欣赏心理有较深刻的认识，对音乐审美感受的特殊性有较深刻的认识。

（四）音乐能引起欣赏者的情绪变化，是因为它以同态同构的乐音运动表现了情绪的运动，音乐本身则并无主体之情，而有它自身特有的、不以主体的意志为转移的客观规律（如数的规律）。因此，说“声”、“心”二者“殊途异轨，不相经纬”，是错的；说它们“明为二物”、“外内殊用，彼我异名”，则有助于分清音乐中的主客体，引起对其中客观规律及主客体关系的重视与探讨。

（五）嵇康强调“和声无象”，否认音乐的内容，否认音乐有表现的对象，因而对音乐的和谐特性、对音乐形式及其美感作用极为重视。他称音乐之和为“至和”、“大和”，既是因为这和谐特性来自天地自然，更是出于对此和谐特性的重视与推崇，所以他认为“声音和比，感人之最深者也”。这就将对音乐的形式及

其美感作用的重视提到了空前的高度。

以上所说就是“躁静者，声之功也”命题的内涵，就是“声无哀乐”论中的合理因素，就是“声无哀乐”论所具有的美学意义。由于礼乐思想的束缚，在中国古代，像《声无哀乐论》这样在理论上重视音乐的特殊性，自觉地深入探讨音乐的特殊性的论著可谓绝无仅有，因而《声无哀乐论》就格外难能可贵，值得重视。

道家音乐美学思想于战国中期在与儒家音乐美学思想的斗争中形成。它肯定“大音希声”即抽象的音乐精神，否定具体的有声之乐，但也蕴涵着要求音乐摆脱礼的束缚、体现人的本性的合理因素。同时，它主张以无欲反对纵欲，倡导恬淡平和，与儒家主张节欲、倡导中正和平的思想也有接近之处。《声无哀乐论》肯定具体的有声之乐，要求音乐摆脱名教的束缚，体现人的本性，这就剔除了道家否定有声之乐的糟粕，而将道家思想中的合理因素演变为一种旗帜鲜明、自成体系的思想，大大发展了道家音乐美学思想。但它承认礼乐教化，规定音乐必须平和，肯定雅乐否定郑声，虽然还是立足于道家，却比《老》、《庄》更接近了儒家。明中叶的李贽强调“以自然之为美”，针对“发乎情，止乎礼义”提出“发于情性，由乎自然”的命题，针对“琴者，禁也，所以禁止淫邪，正人心也”提出“琴者，心也，……所以吟其心也”的命题，要求使音乐从形式到内容都得到解放，克服了嵇康音乐美学思想的偏颇，发展了“越名教而任自然”的精神，使道家音乐美学思想进一步完善，成为中国历史上最合理、最科学、最接近人、最接近人民的音乐美学思想。因此可以说道家音乐美学思想经历了三个发展阶段，而嵇康是其中承前启后的重要一环。

西方音乐美学史上有自律论与他律论之争。我们不妨说，《乐记》是中国他律论音乐美学的代表性论著，《声无哀乐论》则是中国最具自律论色彩的音乐美学论著。以西方自律论音乐美学的代表性论著汉斯立克的《论音乐的美》与《声无哀乐论》相比较，可以发现二者的论点颇多相似之处。当然，与《论音乐的美》不同，《声无哀乐论》有着深刻的民族烙印（如中国特有的道家思想的影响）、时代烙印（如魏晋玄学及其“得意忘言”论的影响）、和个人特色（如“越名教而任自然”的思想），它与《论音乐的美》的思想实质显然不同。同样明显的是，它没有《论音乐的美》那样的科学性，其思想也不像《论音乐的美》那样深入完整。这并不奇怪，因为它没有现代科学作基础。但它在《论音乐的美》之前一千六百年就提出了《论音乐的美》所提出的问题，得出了与《论音乐的美》相似的结论，这就不能不令人惊叹。在西方，公元前一世纪裴罗德谟的《论音乐》曾认为音乐不能表现感情与道德，可说是自律论音乐美学的萌芽，但它并未正面展开论述，其价值自不能与《声无哀乐论》相比。此后，直至十八世纪末康德之前，西方也不再有人在这方面进行认真的探索。所以可以说《声无哀乐论》是一部天才的著作，在世界音乐美学史上也占有重要的地位。

## 四

中国传统音乐美学思想的主体是奠基于孔子、发展于孟子、成熟于荀子、至《乐记》而集大成的儒家音乐美学思想，即礼乐思想，其特征是要求乐受礼制约，与礼配合，治人治国，即不是把乐作为人这一主体的审美对象，而是把它当作统治人的手段，

当作政治的工具、礼的附庸，这就必然不利于人的解放、音乐的发展。

嵇康继承并发展《庄子》“法天贵真”，反异化、求自由的精神，提出“越名教而任自然”的“声无哀乐”论，是对礼乐思想的一种冲击与突破。李贽又在嵇康的基础上向前发展，既否定道家无情主张，接受儒家的表情说，又反对儒家“发乎情，止乎礼义”之说，主张“以自然之为美”，其思想已蕴涵音乐的主体性原则，对礼乐思想是更大的冲击与突破。嵇康、李贽的音乐美学思想既体现出艺术的自觉，更体现了人的觉醒。

到了现代，则有青主明确批判礼乐思想，提出“音乐是上界的语言”的命题（其“上界”指人的灵魂），说“你们承认音乐是一种独立的艺术，那末，你们便不能够把他当作是礼的附庸。……你们要把音乐的独立生命夺回来，自然要把‘乐是礼的附庸’之说打破，……必要把这一类的学说打破，然后音乐的独立生命才有着落”①。青主反对把音乐当作礼的附庸，但是其“音乐是上界的语言”的命题与《乐记》“乐者，心之动也”命题可以相通；其思想与道家“无声”、“无情”、“平和”、“恬淡”之说不能相容，但他要求音乐摆脱礼的束缚，成为独立艺术的主张又与《庄子》“法天贵真”、嵇康“越名教而任自然”主张一脉相承。象嵇康、李贽一样，青主对儒道两家思想都既有所弃，也有所取；也象嵇康、李贽一样，青主音乐美学思想的根本精神是解放人也解放音乐，高扬音乐的主体性，是对道家思想的继承与发展。而青主关于打破“乐是礼的附庸”的禁锢，使音乐成为灵魂

① 青主：《音乐通论》。

的语言，成为“不肯受到外界任何一种的限制”的“艺术的艺术”[1]，即自由的艺术、独立的艺术的思想，则显然比嵇康、李贽更为明确，更为坚定，因而更加高扬了音乐的主体性，更加显示了人的觉醒。再者，青主和嵇康一样强调音乐的特殊性，但他关于“乐艺的独立生命是建筑在乐艺里面”，关于声乐艺术必须挣脱“声韵”、“诗艺”的束缚，保持独立生命，关于“必要他产生了一种大规模的曲乐之后，然后才可得到一种永久的独立的生命”、“音乐中的曲乐就是最完备、最美满的灵魂的语言”、“只有曲乐才能够完成音乐的自由独立的生命”（“曲乐”指纯器乐、纯音乐）的论述[2]，显然又比嵇康关于“声”“言”比较、关于“躁静者，声之功也”的论述更加鲜明，更加透彻，因而更加突出了音乐的特殊性，更加显示了艺术的自觉。青主曾说：“凡略曾受过新文化洗礼的人们，谁不知道音乐是一种独立的艺术。”[3]青主思想之所以能够超越嵇康、李贽，其原因就在于接受了新文化的洗礼，而具有现代的品格。

嵇康、李贽、青主的根本精神是弃儒道之短，取儒道之长，既解放人，也解放音乐。我们今天理应继承、发扬这种精神，以建立新的音乐美学，发展现代音乐文化，使音乐“越名教而任自然”，回到人的怀抱，真正成为人的灵魂的语言。

（原载《传统文化与现代化》1997年第4期）

---

① 青主：《音乐当作服务的艺术》。

② 分别见青主：《乐话》、《作曲和填曲》、《亦乐话，亦诗话》、《音乐通论》。

③ 青主：《音乐通论》。

# 青主音乐美学思想述评

青主（1893—1959），广东惠阳人。原名廖尚果，又名黎青主。出身书香之家。曾入陆军学堂。1911年10月，曾参与潮州战役，亲手击毙潮州知府。后赴德留学，获法学博士学位，而兼学哲学，尤好音乐。1922年回国，投入大革命，曾先后任黄埔军校秘书、国民革命军总司令部政治部秘书、国民革命军第四军政治部主任。后遭通缉，自1928年起“亡命乐坛”，在上海国立音专任教，并主编《乐艺》。1934年通缉令撤销后，任职欧亚航空公司。四十年代中期开始执教同济等大学，并从事音乐美学翻译，直至病逝。

青主前期是民主革命斗士，后期是诗人、音乐家与教育家，前后期生活有天壤之别，但却始终贯穿“人的信仰”，贯穿“把人类改变成尽真、尽善、尽美”的理想[①]，故其革命活动颇具艺术气质、浪漫色彩，其艺术活动则富有创新精神、革命意义。

除译作外，青主的创作与论著涉及诗词、歌曲、音乐评论、音乐美学，其中影响最大的是音乐美学。他主要是一位音乐美学家。

① 《受骗后的安慰》。

青主于1925年写成《乐话》，于1930年出版《乐话》[1]；于1930年写成《音乐通论》（以下简称《通论》），于1933年出版《通论》。它们是青主的音乐美学专著。在此期间，他还曾陆续发表《什么是音乐》、《音乐的好尚》、《论民歌》、《给国内一般音乐朋友一封公开的信》、《论中国的音乐》、《音乐当作服务的艺术》、《我亦来谈谈所谓国乐问题》等论文，它们也都论及音乐美学问题。这些论著写成于短短数年之间，却确立了青主在中国音乐美学史上的重要地位。本文论青主音乐美学思想即以这些论著为依据。

## 一、"音乐是上界的语言"

### （一）青主关于"音乐是上界的语言"的论述

青主在《乐话》中提出了"音乐是上界的语言"的命题，并从艺术的本质、音乐的特殊性、音乐的功用等方面对这一命题展开了论述。

1. 从艺术的本质论"音乐是上界的语言"。

首先，青主认为人的认识活动不仅有接受外界刺激的被动一面，而且有整理、改造所得印象的主动一面。他指出：

要我们有所闻见，最先必要外界发生一些变动，我们由

---

① 《乐话·话引》有"算起来既经是五年前的事了。我当时把这卷书写好了……"之言。《话引》写于1930年，据此可知《乐话》写于1925年。

这些外界的变动，得到一番的刺激，……我们的耳朵和眼睛，不但是把他接受过来，不但是把他忍受下去，还要自己动作起来：……转达我们的内界，告知我们的思想。当我们知道这些刺激的时候，我们的眼睛和耳朵，既经把他变换了一个形式，他既经添上了我们的记号，他既经是属了我们一半。……这样……由我们的思想收容起来的外界所加于我们的刺激，于是始得到一定的形体。这些一定的形体，并非他本来是如此，乃是我们把他改造成如此。(《乐话》)

他以流水为例，说：

我们因为感受到他的刺激，所以我们要把他思想，用我们一种的秩序把他铺排起来，并添上我们平日所得的经验，经过这样一番内界的动作之后，然后我们才知道这些有一种潋滟的光，和一种潺湲的声的，会流动的东西是流水，并且可以分别他是那一种的流水，是溪涧，抑或山泉，抑或河水。(同上)

因此，认识不单纯是主体对客体的反映，其中有主体的能动作用，打上了主体的深刻烙印，认识是主客体的统一。

青主又认为，人不仅能能动地认识事物，而且能为自然界立法，能动地改造自然，他说：

所谓立法，就是同自然界定出法律来，故此凡属自然界的法律，并非是自然界本身具有这样东西，由人们把他采取过来，乃是人们自己创造出来的一样东西，由自然界把他接

> 受过去。人们懂得同自然界立法，于是由自然界被征服者的地位，一跃而居于和自然界争衡的地位。（同上）

据此可知为自然界立法就是改造世界，就是创造新的世界。当然，青主是在论音乐，所以他所注重的不是通过实践改造自然，以创造外在的物质世界，而是在改造自然的基础上创造内在的精神世界。

根据上述思想，青主提出了他对艺术的见解，提出了“音乐是上界的语言”的命题：

> 他在世界里面，另外创造出一个世界来，这个新的世界是属于他的，是服从他的指挥的。原先那个世界的层出不穷的，变化不测的自然现象，使他的耳目和手足惊慌失措，至是他从这个新的世界，得到清静的安宁。等量的尺度，合律的音响，以及各种一成不变的仪式，举凡外界一切千变万化的现象，都变成固定的思想的形象，于是自然界的恐怖成为过去，旧日的世界被人们创造出来的新的世界克服。……这个新的世界，即是我们之所谓上界，那些用来代替千变万化的自然界的景象，由人们创造出来的固定的思想的形象，即是我们之所谓艺术。……那些用一种声音文字，把自然界的一切现象，写在一幅平面作品上面的艺术，即是声音艺术。因为这种声音艺术是从那个被我们叫做上界的，由人们创造出来的新的世界里面产生出来，故此我们把他叫做上界的语言。（同上）
>
> 凡属艺术都是由人们的内界唤出来的一种势力，用来抵抗那个压迫我们的外界。凡属要把人们这一种的内界势力表现出来的音响，就是音乐的艺术。（《通论》）。

由此可知，青主突出地强调人的主观能动性，认为这种主观能动性既表现于认识世界的活动，更表现于改造世界的活动，通过认识世界与改造世界，人创造了他所独有的精神世界，此即所谓“上界”；认为艺术是由这个精神世界产生的，艺术就其本质而言不是外在物质现象，而是内在精神现象，不是外在物质世界的语言，而是内在精神世界的语言，所以，就艺术的本质而言，“音乐是上界的语言”。

青主还从艺术的精神性本质出发，论述音乐中的“真”、“伪”问题。他认为，一切艺术都是人的精神创造，而非客观世界所实有，就此而言，它是人为，是“伪”；一切艺术又都能令人相信其真，相信其为客观世界所能有，就此而言，它又是“真”；但艺术归根结蒂是人为的产物，是似真实伪，是“虚伪”。因此他认为艺术的根基、音乐的根基不是“真”而是“伪”，不在模仿自然，而在精神创造：

> 凡属艺术本来都是建筑在虚伪的根基上面。离开了虚伪的根基，不论什么艺术都是没有成立起来的可能。……不论那一种音乐作品里面的音旨和音题也是要犯了作伪的嫌疑了。……凡属在音乐的艺术里面得到使用的各个乐音，是没有一个不是建筑在虚伪的根基上面。……他那种有一定的数目可查的颤动，以及他的音色，都是由人们创造出来的，并不是从自然界照样学来的。人们晓得创造成一定的音的法律，又晓得根据这些音的法律创造成一个个的乐音，所以我们除承认人们对于自然界是处于立法者的地位以外，还要承认所谓音乐云云，都是建筑在虚伪的根基上面。……音乐的艺术，无论是创作，抑或表演，……总是脱不了虚伪这两个

字。……艺术本来不是用来模仿自然界的。如果艺术的能事不过是用来模仿自然界，那末，又何贵乎有艺术？（《同上》）

我们之所谓音乐，乃是一种的艺术，必要我们同自然界的声响立起法来，使他变成一种由我们创造出来的音韵，然后才当得起艺术这两个字。……如果人世的音乐是以逼似自然界的音声为能事，那末，只有本来的自然界的音声，既经是很够了，人世的音乐，便可以不必有。（《乐话》）

不仅认为音乐作为一种艺术是人的精神产物，而且认为音乐从表现手段（乐音）到表现内容（“音旨”、“音题”），从创作到表演无不出于人为，出于人的的精神创造，这就更突出了音乐的精神性，更强调了“音乐是上界的语言”。

2. 从音乐的特殊性论“音乐是上界的语言”。

因为一切艺术都是精神世界的产物，都是“上界的语言”，所以青主重视音乐与其他艺术的联系，认为“一切艺术的根源，本来都是一样的”（《乐话》），一切艺术又“本来是相通的”（《多才多艺的艺人》）。他尤其重视音乐与绘画、诗歌的密切关系，认为音乐家不懂得诗的艺术便不能够作曲，不懂得绘画艺术便作不出鲜艳的作品，所以音乐家要用诗人的头脑思想，用画家的眼睛审看。但青主更重视的则是音乐的特殊性，即音乐与其他艺术的区别，尤其是与绘画和诗歌的区别。

首先，青主从与“上界”（即精神或灵魂）的关系这一角度将音乐与绘画、诗歌进行比较，用以论述音乐的特殊性，他说：

形体艺术虽则是足以令我发生许多的幻想，如同接近上界一样，但是在我的幻想当中，总是带有多少物质的成分，

> 不能够引我的灵魂完全超出物质之上，到虚无飘渺的上界去，故此我对于虚无飘渺的上界，到底有一种可望而不可即的感想。至于诗的艺术，虽然比较形体艺术，是没有那种很浓厚的物质的气味在里面，可以凭着他的声响，激动我的灵魂，使我发生幻想，但是他的声响到底是没有多大的法力，只可以引我辛苦走一遭，结果是依然不能够达到上界。……音乐艺术是能够把那条直达上界的光明的路告诉我，他是能够满足我的灵魂的要求。(《乐话》)

青主所谓“物质”是指什么？青主在谈到标题音乐描绘外界事物的特征时曾说，“这一类作品有时是太偏于物质上的叙述”，由此可见他所谓的“物质”是指外界事物的形体，故他在别处又说：

> Fried. Th. Vischer 说得好：“……就声音艺术来说，他对于一切用来供给艺术作品资料的外界的客体，不采取那些占有空间位置的形体，只采取那些加于我们的情感的印象，然后再把这些得来的印象表现出来。”Vischer 这一番话，不但是足以阐发声音艺术的神髓，而且足以阐发一切艺术的神髓。(同上)
>
> Aud. Wilh. Ambros 说得好：“音乐是用来描写一切灵魂情状的最伟大的艺术，同时却又是一种最恶劣的用来描写各种具体的物质的艺术。”……音乐本来不是用来描写具体的物质的。要把音乐当作是用来描写具体的物质的一种形体艺术，那么，这不是和那些人要把他用来替代文字，同一样没有意义么？(同上)

这是认为，包括音乐、绘画、诗歌在内，一切艺术的“神髓”（即本质特性）都不在表现外界事物的形体，不在表现外界事物本身，而在表现内界对事物的印象，在表现内界的精神感受。但形体艺术（绘画）通过景物、肖像来表现，它与内界的关系便隔了一层，不能摆脱物质形体的束缚，直接与内界相通；一般文字艺术（文学）通过故事情节来表现，同样不能摆脱物质形体的束缚；诗歌尤其是抒情诗虽较少受到物质形体的束缚而缩短了与内界的距离，其声响（语言）却也还不能直接而充分地表现内界的情状。只有音乐能完全摆脱物质形体的束缚，以其声响直接而充分地表现内界情状，故与绘画、诗歌等其他艺术相比，音乐与内界的关系最为密切，音乐尤其是“上界的语言”。

其次，青主又从与感情的关系这一角度将音乐与绘画、文学进行比较，用以论述音乐的特殊性。他说：

> 音声的效用和文字的效用是有一些根本不同的地方。……文字是不能够象音声这样透彻的把人们的情感表现出来。凡用文字说不出来的情感，我们只可乞灵于音声。这样用来表现情感的音声，自然比文字更为实在。所谓音声的意义比文字的意义更为确实，自然是就人们的情感来说。（《什么是音乐》）
>
> Friedrich Theodor Vischer 说：“没有一幅画，亦没有一首诗，可以象音乐这样把心里面本来的，最深的情感，尽情宣泄出来。这样一种最亲切最精密的艺术，是没有别一样可以比得上，更没有别一样可以把他替代。”……音乐并非是要说出某一个人在某一种环境之内的不能自已的情感和爱慕，乃是要用变化无穷的立论法，把整个的不能自已的情感

和爱慕，尽数说出来。这种变化无穷的立论法，是音乐所特有的，所有别种的语言，都不知道有这样一回事，而且亦没有这样神妙的功能。(《乐话》)

所谓音声能把“本来”的、“最深”的感情“透彻”地、“尽情”地表现出来，就是意识到音乐的表现手段——“音声”与音乐的表现对象——感情都在时间中运动，两者同态同构，关系最为密切。青主认为，与音乐相比，绘画的色彩、线条长于写形，故宜于表现有形的外界事物；文学的文字“到底不过人世的语言”，也宜于叙述有形的、易于表述的外部世界。音乐则难于绘形而善于表情。难于绘形于音乐无损，因为艺术的本质本不在绘形而在表情；善于表情则使音乐高出其他艺术之上，为其他艺术所不及。就此而言，音乐就更是“上界的语言”，所以《通论》说：“遇着说出来的话不能够满足他的内界要求的时候，他总会由自己的内界发出一些声响来，或欢笑，或愁叹，这些由人们的内界发出来的自然的声响，就是音乐的原素。音乐是用来补救说话的缺乏的一种语言，……音乐是一种灵魂的语言，……是描写灵魂状态的一种形象艺术。如果我们把我们的灵界当作是我们的上界，那么，我们亦可以把音乐当作是上界的语言。……谁能够彻底明白这一句话的意义，便可以说是彻底知道什么是音乐了。”

3. 从音乐的功能论“音乐是上界的语言”。

青主既强调音乐比其他艺术善于表情，又明确指出音乐表情具有“不一定”的特征，他说：

人们的情感是很普通的。譬如欢喜，究竟是否因为他的爱人给他一个香吻，他才欢喜，抑或因为他收到他的爱人的

一封信，他才欢喜，这个我们可以不管。只要我们知道他是欢喜，而且知道他的欢喜是带有爱的滋味，那就成了。德意志音乐家伯兰爹尔……曾这样批评只用乐器演奏的器乐："乐器最足以引人入胜的地方，就是那种不一定的情态。我们能够理会它那种普通的神思，我们既经感觉得很满足，至于各个细微的情态，只好由人们的幻想自己寻找出来。"你们不要因为音乐只能够表现出一种不一定的情态，便说这是音乐的最不完全的地方。其实音乐的妙用却正在此。……必要这样，而后每一个音声才能够好象从我们的肺腑里面流露出来。(《什么是音乐》)

这是认为音乐所表现的不是感情的具体内容（即引起感情的外界事物及主体对该事物的认识、评估、态度。音乐无形象性，难以表现外界事物；无语义性，难以表现认识、评估、态度等理性因素），而是感情的表现形式——情绪，即喜怒哀乐等色调、起伏变化的动态，因而音乐欣赏时，人们从音乐所感受到的就只是某种情绪，情感体验则是通过这情绪的中介，凭着自己的想象而唤起的以往的经验，它不是作品所传达的，即不是作曲家的，也不是演奏家的，而是欣赏者自身的。这就决定音乐比其他艺术更具有宣泄感情的作用，"不论哪一个人，当他听见音乐演奏起来的时候，都好象他平日隐藏在心里面，不肯告诉别人的心事，忽然从一个个的音声尽情宣泄出来。这就是音乐的特殊的妙用"(《什么是音乐》引德国音乐家那尔语)。

青主又认为音乐既然比其他艺术更是"上界的语言"、灵魂的语言，它就更能打动人的灵魂，对人的灵魂具有比其他艺术更大的作用，他说：

> 音乐的效能，不仅是能够发扬人们的情感，……并会使你于不知不觉之中，超出了你的情感之上，……使你能够得到一个更加美善的人生。……于是你的整个的精神生活，亦得到一个尽真、尽善、尽美的归宿。(《什么是音乐》)
>
> 音乐的本源就是思慕，要把人们的灵魂脱离日常生活的羁绊，来到一个自由舒适的美境。(《由东方民族和自然民族的音乐说到印象派和表现派的音乐》)

这就是说，与其他艺术相比，音乐不仅更能宣泄人的感情，而且更能净化人的灵魂。因此青主充分肯定音乐治理灵魂的功用，说：

> 我们知道音乐是一种能够直达人们的灵魂的语言，那么，要治理人们一切灵魂上的毛病，最好是莫如音乐。……音乐是最适合用来唤醒人们的灵魂。到了人们从新得到了灵魂的认识之后，然后才可以解除机械的压迫，从新得到一种人的生活。……战胜外界的一切恶势力，使我们从新得到一个最高的人生的意义，这便是音乐的功能。(《通论》)

这就从功能的角度充分肯定了“音乐是上界的语言”。

总之，青主认为一切艺术都是“上界的语言”，音乐尤其是“上界的语言”。所以他称音乐是“最高的艺术”，是“众位艺术姊妹神当中最美的一个”[①]，是“人类内界生活一种最高的表

---

① 《乐话》。

现”[1]，所以他从音乐得到“人的信仰”，要用音乐去改善人的灵魂，进而改造人类世界：

> 琴弦响了，从我的灵魂
> 经过我的手指，
> 发出几个甜蜜的和音，
> 这样恳切，这样真挚，
> 我从新得到人的信仰，
> 我不觉转悲为喜。
> 啊，神圣的音，我要使出你的法力，
> 把人类改变成尽真，尽善，尽美！(《受骗后的安慰》)

**(二)“音乐是上界的语言”命题的意义，兼评几种否定这一命题的见解**

青主关于“音乐是上界的语言”的论述强调人的主观能动性，即强调人的不同于其他动物的本质力量，认为人在认识世界、改造世界的活动中建立了主观世界，而艺术就是这一主观世界的产物，这就突出了艺术的主体性；青主关于“音乐是上界的语言”的论述又强调音乐物质手段的特殊性，认为只有音乐能完全摆脱外在物质形体的束缚，直接而充分地表现人的内心世界、感情生活，这就突出了音乐的主体性。“音乐是上界的语言”命题的意义就在于此。

为充分认识这一意义，有必要讨论对“音乐是上界的语言”

---

① 《论中国的音乐》。

命题的几种否定性见解。

1. 有的论者根据这一命题说青主只谈音乐的精神性，不谈音乐的物质性，把音乐看作与生活无关的人的纯主观活动，把外部物质世界与内部精神世界看作互不相关、绝对独立的两种存在，宣扬了唯心论、二元论，其哲学基础是以唯心主义为基点的二元论。此说有待商榷。如果孤立地看“凡属自然界的法律，并非是自然界本身具有这样东西，由人们把他采取过来，乃是人们自己创造出来的一样东西，由自然界把他接受过去”一类言论，也许可以说青主存在某种唯心论倾向；如果联系他关于“人们晓得创造一定的音的法律，又晓得根据这些音的法律创造成一个个的乐音，所以我们……承认人们对于自然界是处于立法者的地位”的论述，则可知所谓“同自然界立法”是指艺术中对自然物质材料的改造，就此而言，青主并未宣扬唯心论。至于青主关于音乐的精神性与物质性、主体性与客观性的思想，则应该指出几点：第一，青主在《通论》中说音乐“有数理上和精神上的两种原素”，他以“精神”与“数理”相对，“数理”即指物质（音响）；在《乐话》中赞赏海涅之言，说音乐“是精神，但是他却需要时间的调节；他是物质，但是他有离开空间的可能”，更是明确提到了物质。可见他虽然有时混淆了非空间性与非物质性，却并非根本不谈音乐的物质性。第二，他在《通论》中反复地说“创作艺人的天职是要根据他的生活的阅历，创作成这样用来表现情感和爱慕的本身的作品”、“创作的资料只可以从生活的阅历得来”、“就音乐的创作说来，生活上的阅历不但是不可以少，而且比学问更为要紧”，可见他虽然强调音乐是“上界的语言”、灵魂的语言，却并不认为“上界”（即内界）与外界无关、灵魂与生活无关。第三，他在《乐话》第二章不仅把外在物质世界与内

在精神世界看作属性不同的“两种最伟大的势力”，而且从认识、实践到艺术创造论述了外界刺激、压迫内界，内界向外界立法，与外界抗衡，以至改造、征服外界的关系，这又可见他并非把外在物质世界与内在精神世界看作互不相关、绝对独立的存在。因此，“唯心论””、“二元论”的指责并不符合青主的思想实际。

马克思曾说，“彻底的自然主义或人本主义既有别于唯心主义，也有别于唯物主义，同时是把它们二者统一起来的真理。……只有自然主义能够理解世界历史的活动”，因为“人一方面赋有自然力、生命力，是能动的自然存在物；……另一方面，作为自然的、有形体的、感性的对象性的存在物，人和动植物一样，是受动的〔Leidend〕、受制约和受限制的存在物”，能动的、有意识的生命活动直接把人跟动物的生命活动区别开来，“正是仅仅由于这个缘故，人是类的存在物。……实际创造一个对象世界，改造无机的自然界，这是人作为有意识的类的存在物……的自我确证。……动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在的固有的尺度来衡量对象，所以，人也按照美的规律来塑造物体。因此，正是通过对对象世界的改造，人才实际上确证自己是类的存在物。这种生产是他的能动的类的生产”；又说，“眼睛对对象的感受与耳朵不同，而眼睛的对象不同于耳朵的对象。每一种本质力量的独特性，恰恰是这种本质力量的独特的本质，因而也是它的对象化之独特方式，它的对象性的、现实的、活生生的存在的方式。……”①。如果说要理解人的一般

① 《一八四四年经济学—哲学手稿》中译本，第 120 页、第 50—51 页、第 79 页。

的世界历史活动都必须从人本主义（或曰自然主义，即把唯心主义与唯物主义“二者统一起来的真理”）出发，而不能只从唯心主义或唯物主义出发，那么，要理解人的艺术创造活动就更是如此。青主关于人的主观能动性、关于艺术的主体性和音乐的特殊性的论述虽不如马克思所说那样科学、明晰，其根本思想却是与之相近相通，它们正是从人本主义出发，因而既有别于唯心主义，也有别于唯物主义，是二者的统一。

2. 有的论者根据这一命题指责青主片面强调音乐的主体性，否定音乐的客观性，否定音乐能反映现实生活，揭示社会本质。这更有待商榷。此种指责涉及对艺术的本质、音乐的特殊性的认识。本文的认识是，就一般艺术而言，作品中出现的并非生活的原型，而是艺术家独特的创造，创造的目的则不在于再现客观生活，而在于表现主体感受，这就决定了艺术虽不可避免地带有一定的客观性，其本质却不在客观性而在主体性，艺术虽也能程度不同地反映现实生活，揭示社会本质，其本质功能却是审美而不是认识，不是反映现实生活，揭示社会本质；就音乐艺术而言，声音这一表现手段的特殊性决定它既不是象文学那样通过故事情节表现内心感受，也不是象绘画那样通过景物、肖像表现内心感受，而是凭借声音直接表现内心感受，这就决定了音乐具有最强烈的主体性，其本质尤其不在客观性而在主体性，在各门艺术中，音乐尤其难以“反映现实生活，揭示社会本质”。根据这一认识，本文认为，青主关于“艺术本来不是用来模仿自然界的。如果艺术的能事不过是用来模仿自然界，那么，又何贵乎艺术”的论述，关于“音乐是上界的语言”、音乐是“最高的艺术”、“只有乐艺的神才能够引我的灵魂到虚无飘渺的上界去”的论述，正是准确而充分地把握了艺术的本质与音乐的特殊性，而上述指

责则既背离了艺术的本质，更无视音乐的特殊性。

3. 有的论者说，青主在《音乐当作服务的艺术》一文中把音乐区分为服务的、不服务的两类，称后者为“不肯受到外界任何一种的限制”的“艺术的艺术”、“自由的艺术”、“最高的”音乐艺术，这是宣扬超政治、超群众、为艺术而艺术的观点，是反对为人民而艺术，把音乐变成少数人的专利品。此说也有待商榷。青主不仅认为不服务的艺术高于服务的艺术，而且认为一个国家如无不服务的艺术，在音乐世界中便得不到任何地位，这确实是在明确地主张为艺术而艺术。问题在于，就总体说来，不服务的艺术、为艺术的艺术其艺术性高于服务的艺术，这是无可否认的事实；问题还在于，一切优秀的艺术都是灵魂的语言，都能由灵魂说向灵魂，都能给人以美的享受与精神的陶冶，都是人民的精神财富，因而为艺术而艺术与为人民而艺术并不矛盾，为艺术而艺术的主张不容否定；问题更在于，青主明确认为“所谓艺人云云，是要把他的全部艺能贡献出来，供大众的品评。比方你自己懂得一些艺能，只关起房门演出来，供你自己的赏鉴，这自然是不对的”[①]、“离开了大众便没有艺术，不仅那些服务的艺术是如是，就由欧洲文艺复兴以至于现在那些自由的艺术亦何尝不如是”[②]，“必要那个创造的艺人能够根据他的生活阅历，把众人的心理当作是他的作品的心理，然后才能够作成有艺术价值的作品。……所以他亦不能离开群众”[③]，所以他并不以不服务的艺术否定服务的艺术，也不否认“在一国的民众的立场上来说，音

① 《论印象派的音乐》。
② 《什么是民族社会主义的音乐》。
③ 《通论》。

乐当作自由的艺术比不上音乐当作服务的艺术这样有利于群众"，而且认为当时的中国并无产生不服务的艺术的条件，因而积极主张"创造同民众服务的音乐"，"推行最为有利民众的音乐"，"凭籍同民众服务的音乐，造成民众的音乐生活"[①]。可见，说青主反对为人民而艺术、把音乐变成少数人的专利品，是无根据的；说"'为艺术而艺术'的口号，从主观上讲，是他幼稚的幻想；从客观上讲，是对当时左翼音乐活动的一种反动"[②]，更是对青主及其论著的一种误解。

4. 有的论者认为，青主视音乐为"上界的语言"是为了逃避现实，亡命音乐，这是把音乐当作精神避难所，是一种自欺欺人的精神胜利法，反映了消极的人生观。这同样有待商榷。上文已指出，《乐话》写成于 1925 年，当时青主正在积极为革命奔走，并未亡命乐坛，因而"逃避现实"、"亡命音乐"、"精神胜利法"、"消极人生观"等等的说法似乎都难以成立。更何况青主论述音乐的本质与功用，其出发点不是个人，而是民众，是人类，所以他既视音乐为"上界的语言"、"灵魂说向灵魂的语言"，也就认为音乐能最有效地改造灵魂，改善人生，因而他在《乐话》、《通论》中反复论述音乐拯救人类，"把人类的灵魂从机械的威力之下夺回来"，改造中国的国民性，"使他们从新得到一个最高的人生的意义"的功能，这更说明其人生观并不消极。

---

① 《音乐当作服务的艺术》。

② 田青：《浸在音乐中的灵魂——兼评青主的美学观》，《人民音乐》1983 年 10 月号。

## 二、“向西方乞灵”

### (一) 青主关于“向西方乞灵”的论述

青主在《通论》及其他论文中鲜明地提出了“向西方乞灵”的主张，其思想涉及音乐的民族性与世界性、“国乐”与“西乐”、中国音乐的出路等问题。

1. 论音乐的民族性与世界性。

青主认为各民族精神生活的不同之处决定各民族音乐的表现方式存在差异，因此他肯定音乐的民族色彩、民族特性、民族精神，肯定民族音乐的存在。他尤其肯定民歌的民族性，认为民歌的“气象”及其特别的“声调”最容易明白显露出民族的特性，“你可以从某一处的民歌，瞰进某一处居民的灵魂深处，比别的一切探究方法，确实是简便直捷得多”①。

但他认为，第一，“音乐是上界的语言”，是直接表情的，因而如同眼波、眉语一样，不必翻译，即可与人的灵魂相通，它是“灵魂说向灵魂的语言”，人人均可听出其意旨，故而音乐具有世界性，是“世界的艺术”，是“灵魂的世界语言”，“没有种族和国家的界限”②。第二，“自海通以来，我们的世界已形成了一个文化交换的局面”③，各个文化相互交融，更促进了音乐的世界性。第三，音乐好比美人，美的灵魂是主要的，美的肤色是次要

---

① 《论民歌》。

② 《通论》。

③ 《我亦来谈谈所谓国乐问题》。

的，所以“对于音乐，决不应该先有了私人的成见，……同音乐的艺术定出种族和国家的界限来”，而应该认识“民族的色彩，不过是音乐的一种附属品”，应该“把种族和国家的界限打破”，把音乐当成人类公有的财富①，“不论哪一处的民歌，只要它是好，我们都可以拿来唱，正不必把它的民族性妨害我们的乐性”②。因此，他把音乐的世界性置于民族性之上。

因为把世界性置于民族性之上，他又主张吸取各民族音乐的精华，用以提高民族音乐，使之得到全世界的承认，成为世界的音乐：

> （西方音乐）因采纳了东方民族的音乐的精华，所以有所谓印象派的音乐；后来又因为收容了自然民族的音乐的精华，于是乎又有了所谓表现派的音乐。因为西方的音乐能够采纳各处音乐的好处，用来发扬光大它的本来面目，所以能够被人叫做大一统的世界的音乐。不错，除了大一统的世界的音乐之外，还有那种所谓民族的音乐存在。比方我们中国人，自然是可以用我们的笙瑟，或后来变了本国乐器的胡琴琵琶羌笛，做出很好的民族的音乐，一如俄罗斯人可以用他们的手风琴做出很好的民族的音乐一样。但是民族的音乐，到底不过是民族的音乐。谁能够把民族的音乐发扬光大，以至于全世界的人士都要承认它是大一统的世界的音乐，庶几可以说是真正的艺术音乐了。（《自东方民族和自然民族的音乐说到印象派和表现派的音乐》）

---

① 《给国内一般音乐朋友一封公开的信》。

② 《论民歌》。

2. 论“国乐”与“西乐”。

在这一问题上，青主有两个突出的观点。

一是以使用复音与只用单音定中西音乐之高下，说：

> 世界进化的公例是由单纯趋于复杂。就音乐来说，自然是复音胜于单音，七音、十二音胜于五音、三音。(《亦乐话，亦诗话》)

因此他认为必须追究“中国的古乐为什么会沦亡？……为什么中国古乐的本身不能够把它的生活能力保持到现在”[①]，必须认识“中国的音乐是没有把他改善的可能，非把他根本改造，实在是没有希望”[②]，而“西方的音乐自是一种最高尚的文化成绩”[③]，认为“国乐不是西乐的敌手”[④]，“我所知道的，本来只有一种可以说得上艺术的音乐，这就是由西方流入东方来的那一种音乐。……所谓国乐和西乐虽然同一样可以做出一些声音来，但是在艺术的立场上来说，到底不无分别。……所以我以为所谓音乐云云，应该于国乐西乐之中，择定一个，要国乐便不要西乐，要西乐便不要国乐，不能够二者均要”[⑤]。

二是主张艺术至上，反对“国乐”、“西乐”之分，说：

---

① 《音乐的好尚》。

② 《乐话》。

③ 《论中国的音乐》。

④ 《我亦来谈谈所谓国乐问题》。

⑤ 《音乐当作服务的艺术》。

> 不管用来演奏的是什么乐器，亦不管所唱奏的是什么歌或乐曲，只要是中国人做出来的音乐，而且确有艺术的价值，凡属中国的爱国男儿，都应该把它当作是国家的光荣，不应该就它的来源，定出一个西乐的名目，并巧为喧宾夺主的曲说，以自绝于音乐的艺术。……世界上只有一种尽真、尽善、尽美的音乐艺术，并没有国乐和西乐的分别。中国人如果会做出很好的所谓西乐，那末，这就是国乐。如果中国人做出来的音乐是丑，那末，就令是中国人普通的所谓国乐，亦是中国的羞耻，不应该把它当作是国家的光荣。唯一的归结点，就是美与不美的问题。(《我亦来谈谈所谓国乐问题》)

正是根据这一观点，他又反对以民族性之有无定音乐之高下优劣，认为“因种族上的差异而分别主之奴之的艺术见解，根本上是不足以为训的，因为世界上只有一种的艺术”[①]。

3. 论中国音乐的出路。

关于这一问题，青主提出三点主张。

一是“国乐”必须改革，但不宜改造，只能改良。他认为“国乐”不能与“西乐”抗衡，故必须改革，而改革有改造、改良二途，“国乐”改造后只能较胜于从前的“国乐”，不可能超过“西乐”，故应该保存其原有面貌，只进行局部的改良；改良的具体办法是加强乐器音响、改善乐器音色、制造相当的低音乐器、制定新的音阶、发展音乐教育、改造国民精神、创作中国式的作品等等。

二是必须研究“西乐”，借鉴“西乐”，“向西方乞灵”。他反

---

① 《什么是民族社会主义的音乐》。

对“关起大门，南面称朕”，认为“这是一件最可笑，亦最可怜的事”[①]，认为“西方的音乐……非输进不可。这种不可掩的事实，自然是有他的不可掩的理由”[②]，输进是为了研究与借鉴，而研究、借鉴应该不限于方法、技术，更注重根本精神，因为“中国旧日那种道的世界观念和儒冠的文人那些兼通天地人的学识是不可以帮助你认识什么是音乐。……所以你要知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵”[③]。

三是必须另辟蹊径，进行创新。他认为“一个只晓得接受，不晓得把它化为己有的人，最高限度，是好象一间博物院一样。博物院里面虽然是陈列着许多有艺术价值的东西，但是我们怎可以承认它的自身就是一个艺术品呢”[④]，所以不应该模仿古乐，“研究古乐是很可嘉的，但是模仿古乐，就模仿到逼真，亦不过是逼真而已，既不是古乐，亦不是今乐”，也不应该模仿西乐，“象 Mozart、Beethoven……这样的艺术，我们既经是做不出来，就令我们可以做出来，亦不是今代的艺术”，而是要“自己创作一些艺术出来”，“国乐是可以研究的，只要你肯实实在在研究下去，你便会有一天见得路不通行。Mozart、Beethoven 这一般艺人的艺术，是最值得你研究的，到你用十二分的真诚和十二分的心力，研究到的确有心得的时候，你亦会知道这条艺术道路，既经被他们行尽，如果你还要前进，那末，老实不客气，你自己便要另辟蹊径”[⑤]。

---

① 《介绍几个新的音乐作家》。
② 《我亦来谈谈所谓国乐问题》。
③ 《通论》。
④ 《论中国的音乐》。
⑤ 《音乐的好尚》。

### (二)"向西方乞灵"命题的意义，兼评几种否定这一命题的见解

青主围绕"向西方乞灵"命题展开的有关论述，在肯定音乐的民族性的同时，将音乐的世界性置于民族性之上，强调凡中国人作的好的音乐都是中国的光荣，反对"国乐"、"西乐"之分，这就突出了音乐的世界性；认为必须"向西方乞灵"，以便在重建中国音乐美学的基础上改造中国音乐，另辟蹊径，进行新的创造，这就突出了学习西方的重要性。"向西方乞灵"命题的意义就在于此。

为充分认识这一意义，有必要讨论对"向西方乞灵"命题的几种否定性见解。

1. 有的论者根据这一命题说青主"抹杀了音乐的民族特点"[①]，主张根本取消民族音乐，是民族音乐的虚无主义者。对此说需作分析。青主以使用复音与只用单音定音乐之高下的言论有简单化的倾向，他关于"我所知道的，本来只有一种可以说得上艺术的音乐，这就是由西方流入东方的那一种音乐"、"我以为所谓音乐云云，应该于国乐西乐之中，择定一个，要国乐便不要西乐，要西乐便不要国乐，不能够二者均要"一类的言论否定了中国民族音乐，也显然不妥。这虽是为反对"关起大门，南面称朕"的保守派而发，可以理解，却终究是偏颇之论。但如前所述，他不仅不否认音乐的民族性，不反对研究"国乐"，而且还明确表示愿意从事"国乐"的改善，为改良"国乐"提出了一整

---

① 汪毓和：《中国近现代音乐史》第99页，人民音乐出版社1984年版。

套具体意见，因此，说他“抹杀了音乐的民族性”是无根据的，说他根本主张取消民族音乐、是民族音乐的虚无主义者也有失公允。

至于青主关于音乐的民族性与世界性的论述，则其意图显然不在否定民族性而在强调世界性，其思想具有重要意义，不仅不能否定，而且应给予足够的重视。首先，青主在音乐问题上始终主张摆脱狭隘的民族观念，站在人道主义、人类一体的立场，始终推崇“一种超出民族之上的，包括全世界的人道主义，有如Mozart念念不忘的，在Beethoven的作品里面第一次表现出来的那种伟大的思想，……启发了后代的人们不少创作能力的，由十八世纪遗传下来的，一种用来统治一切的，人类一体的想象”①，这是青主的超人之处，在中国十分难能可贵，值得钦佩。其次，青主有关音乐的民族性与世界性的具体论述也值得重视：音乐是灵魂的语言，不必翻译即可由灵魂说向灵魂，音乐具有世界性，青主的这一论述切合音乐的特性，故不容否定；工业革命后全球交通日益发达，交往日益频繁，文化日益交融，音乐的世界性更为突出，这是不争的事实（西方音乐接受黑人音乐影响而出现爵士音乐、西方音乐接受东方音乐影响而出现印象派音乐、中国音乐接受西方音乐影响而出现新音乐、流行音乐席卷全球、新潮音乐在各国涌现等等便是这方面的例证），故青主的这一论述也不容否定；艺术就是人，艺术的本质是主体性即人性，音乐作为“人们内界生活一种最高的表现”，其本质更是主体性即人性，而民族性既不是人性的全部，也不是人的主要属性、本质属性，故青主关于“美的灵魂是主要的，美的肤色是次要的”、“民族的色彩，不过是音乐的一种附属品”的说法无可厚非；民族性是次要

① 《今代音乐之途径和目标》。

的，人性与人类性是主要的，民族是要消亡的，人性与人类性则是永恒的，而一切艺术都由人所创造，也都应为人所拥有，故青主关于消除私人的成见（实指民族的成见），打破种族和国家的界限，把音乐当作人类公有财富的主张更不容否定。

2. 有的论者根据这一命题说青主一味推崇西洋音乐，盲目崇拜西洋音乐。此说有待商榷。青主推崇西方十八、十九世纪古典音乐，把它看作“最高尚的文化成绩”，是事实，但他又曾明确主张对西洋音乐必须区分好坏，明确反对“不论怎么样的西洋乐都是好的”一类的说法[①]，明确否定西方音乐中的靡靡之音，即“那种麻醉神经的朝生暮死的邪乐”，“下等剧院和电影戏院以及跳舞场咖啡馆里面弹奏的那些靡靡之音”[②]，说“如果这就是所谓的西方音乐，那末，不懂得什么是国乐的我，亦要极力反对西乐”[③]。可见，“一味推崇”、“盲目崇拜”之说并不能成立。

3. 有的论者根据这一命题说青主“公开宣扬了‘以西代中’”的观点[④]，主张中国音乐全盘西化，是彻底的全盘西化论者。此说更有待商榷。上引关于另辟蹊径、进行创新的论述表明，青主不仅从未宣扬“以西代中”，而且明确反对“以西代中”。至于所谓“西化”，如果是指模仿西方音乐，那么“全盘西化”云云显然与青主的实际思想不合；如果是指借鉴西方音乐以创造崭新的中国音乐，那么，青主倒真是一个彻底的“全盘西化”论者。而在本文看来，这是青主的特识，中国音乐的出路就

① 《给国内一般音乐朋友一封公开的信》。

② 《乐话》。

③ 《音乐当作服务的艺术》。

④ 汪毓和：《中国近现代音乐史》第 99 页，人民音乐出版社 1984 年版。

在于此。

## 三、青主音乐美学思想的意义

青主音乐美学思想对中国古代音乐美学思想与西方音乐美学思想既有批判，又有继承，研究其与古代音乐美学思想、西方音乐美学思想的关系有助于理解青主音乐美学思想的现代品格；青主音乐美学思想是现代中国音乐美学思想的突出代表，在当代中国则被长期批判，研究其与中国现、当代音乐美学思想的关系，则有助于理解青主音乐美学思想的地位与价值。

### （一）青主音乐美学思想与中国古代音乐美学思想

《通论》开宗明义便强调“音乐是一种独立的艺术”，因而“音乐不是礼的附庸”。它说：

> 象“礼乐治天下”这一类的话，旧日中国人亦不知道说了多少。……普通说起音乐来，都是把他和礼用在一块。《乐记》里面说：“先王之制礼乐，人为之节，将以教民平好恶，而反人道之正也”。这样把乐和礼混合来说，……为什么？因为不过是礼的附庸。所谓“先王以作乐崇德”，就是要用崇德的乐完成礼的全体大用。乐是礼的附庸，不但是深合于先王的论理，而且可以用先王的制度证明他是如此。旧日象乐部这一类的行政机关，实际上不是礼部这一类的行政机关的一个附属机关么？……因为实际上不过是礼的附庸，所以我们不能够把他当作是一种独立的艺术。

众所周知，中国传统音乐美学思想的主体是奠基于孔子、发展于孟子、成熟于荀子、至《乐记》而集大成的儒家音乐美学思想，即“礼乐思想”，其特征是要求乐受礼制约，与礼配合，治人治国，即不是把乐作为人这一主体的审美对象，而是把乐当作统治人的手段，当作政治的工具、礼的附庸，这就必然既束缚人，又束缚音乐。青主在《通论》中不仅对此提出批判，而且明确指出，“你们承认音乐是一种独立的艺术，那末，你们便不能够把他当作是礼的附庸。……你们要把音乐的独立生命夺回来，自然要把‘乐是礼的附庸’之说打破，……必要把这一类的学说打破，然后音乐的独立生命才有着落”，这就具有重要意义。

儒家音乐美学思想至《乐记》已经定型，此后便无重大发展，至宋明以后更变得陈腐，而以汪烜的思想为最。道家音乐美学思想则曾经历三个发展阶段，老庄为之奠基，是其第一阶段；至嵇康，变否定有声之乐为肯定有声之乐，是其第二阶段；至李贽，变否定乐中之情为肯定乐中之情，变否定郑卫之音为肯定郑卫之音，是其第三阶段。李贽既否定道家的无情主张，接受儒家的表情说，又反对儒家“发乎情，止乎礼义”之说，发展道家崇尚自然、“法天贵真”的思想，主张“以自然之为美”、“发于情性，由乎自然”，其思想蕴涵音乐的主体性，较此前其他音乐美学思想都更为合理，更接近人。

青主反对把音乐当作礼的附庸，但其“音乐是上界的语言”的命题与“乐者，心之动也”（《乐记》）命题可以相通，其“要治理人们一切灵魂上的毛病，最好是莫如音乐”之说与“乐者，治人之盛者也”（《荀子·乐论》）的思想也颇相似；其思想与道家“无声”、“无情”、“平和”、“恬淡”之说不能相容，但他要求音乐摆脱礼的束缚，成为独立的艺术，则与庄子“法天贵真”、嵇

康"越名教而任自然"的主张一脉相承。象李贽一样，青主对儒道两家思想都既有所弃，又有所取；也象李贽一样，青主音乐美学思想的根本精神是解放音乐也解放人，高扬音乐的主体性，是对道家思想的继承与发展。而青主关于打破"乐是礼的附庸"的禁锢，使音乐成为"灵魂的语言"，成为"不肯受到外界任何一种的限制"的"艺术的艺术"，即自由的艺术、独立的艺术的思想，则显然比李贽更为明确，更为坚定，因而更加高扬了音乐的主体性，更加显示出人的觉醒。如与嵇康相比，则青主同样强调音乐的特殊性，但他关于"乐艺的独立生命是建筑在乐艺里面"，关于声乐艺术必须挣脱"声韵"或"诗艺"的束缚，保持独立生命，关于"必要他产生了一种大规模的曲乐之后，然后他才可得到一种永久的独立的生命"、"音乐中的曲乐就是最完备、最美满的灵魂的语言"、"只有曲乐才能够完成音乐的自由独立的生命"的论述（《乐话》、《作曲和填曲》、《亦乐话，亦诗话》、《通论》等对此均有论述。其"声韵"指汉语诗赋关于调平仄的要求。"曲乐"则指今日所谓纯器乐、纯音乐），显然比嵇康的有关论述（如关于"声"、"言"关系的论述，关于"躁静者，声之功"的论述）更加鲜明，更加透彻，因而更加突出了音乐的特殊性，更加显示出艺术的自觉。

《通论》曾说："凡略曾受过新文化洗礼的人们，谁不知道音乐是一种独立的艺术。"青主思想之所以能既超越李贽，更超越嵇康，其原因就在于接受了新文化的洗礼，而具有现代的品格。

### （二）青主音乐美学思想与西方音乐美学思想

《通论》说，"中国旧日那种道的世界观念，和儒冠的文人那些兼通天地人的学识是不可以帮助你认识什么是音乐。……你要

知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵”，故而青主在阐述其音乐美学思想时曾大量介绍、借鉴西方音乐美学思想。同样，他对西方音乐美学思想也既有所弃，又有所取。当然，与对中国古代音乐美学思想的态度相比，青主对西方音乐美学思想不是弃多于取，而是取多于弃。

青主认为，西方各学派的音乐美学思想都带有一部分真理，又都有许多不当之处。例如，他曾评论拉布尼兹、叔本华的学说和与之对立的法国诗人拉布来特的观点，认为他们是各走极端：

> 拉布尼兹要把音乐当作是一种不自知的哲学，……叔本华则要把音乐当作是世界的明镜。……这一派的学说，……我承认他是含有一部分的真理，但是就大体上来说，他到底是超出我们这个世界以外的一种学说。……他们审美的方法，并不是要从那篇音乐作品的本身着想，他们是要离开那篇音乐作品，从远处出发，从高处立论。本来离开了音乐便不可以认识音乐的美，这是人人都可以理解出来的。……不论怎样的一篇音乐作品都有他的内容，他的内容虽然不比一篇文学作品的内容这样确实，但是我们决不可以把他说到渺渺茫茫，由无定说到不可以把他说定。……这一类纵横不过的议论，对于音乐的本身，并没有什么了不得的贡献，徒然制造成一种反面的空气，给那些反对音乐的人们一个很好的论据，说音乐是一样可有可无的东西。法国诗人拉布来特根据内容漂渺这一个原则，归结到那个说出来确实是很不好听的结论：音乐是一种禽兽的艺术。你既经承认音乐的内容本无一定，而且亦不可以把他说定，那末，你顺着这个思想推想下去，自然会见得音乐简直是没有内容可言的一种艺术。

……我们对于这两派学说的批评，可以用过犹不及这一句话把他一句断定。(《通论》)

由这一评论，我们可以看出青主自己关于音乐的审美与音乐的特性的认识：音乐的审美必须从音乐作品本身出发，离开音乐便不可以认识音乐的美；就其无语义性而言，音乐的内容有不定的一面，就其表情性而言，音乐的内容又有有定的一面。

青主对古希腊音乐美学思想则评价较高，但也并非一唯推崇。他认为古希腊人那种“把音乐当作是导源于上界的神明，……具有一种无边的法力”的思想不科学，不可取，而且，音乐是进步的，现代的复音音乐迥非希腊人当日的单音音乐可比，所以“我们对于古代希腊人那种很有研究的关于音乐的理论，亦要把他加以一番精确的审查才好”[①]。但他认为，古希腊对于音乐的根本理解我们应该接受过来，正是根据这种根本理解，他提出了关于“音乐是上界的语言”的思想：

希腊人要把音乐当作是一种的语言。这句话听来虽然是很寻常，但是音乐的全体大用，都被他一句说尽。……我们顺着希腊人这个对于音乐的根本理解推想下去，便可以见得：音乐是一种灵魂的语言。只在这个意义的范围内，我们亦可以把音乐当作是描写灵魂状态的一种形象艺术。如果我们把我们的灵界当作是我们的上界，那末，我们亦可以把音乐当作是上界的语言。(《通论》)

① 《通论》。

青主在阐述其“音乐是上界的语言”的思想时，还曾大量引用卢骚、康德、哥德、海涅等思想家、文学家，尤其是贝多芬、舒曼、舒伯特、李斯特、瓦格纳、那尔等浪漫派音乐家、音乐学家的有关言论，其音乐美学思想与浪漫派甚为接近。而对他思想影响最大的则是表现主义的美学见解，故他在《乐话》中声明：“我刚才用来证明音乐是上界的语言的那一番说话，大部分是从那部 Hermann Bähr 著的表现派的艺术思索得来的”。

表现主义是二十世纪初在欧洲兴起的艺术思潮。Hermann Bähr 即赫尔曼·巴尔（1862—1943），他在所著《表现主义》一书中指出，现代工业文明使人服务于机械，夺走了人的灵魂，表现主义则要使丧失灵魂的人类重新复活，故表现主义强调“看”具有忍受和行动、被动和主动两种含义，刺激在被我们意识到之前，眼睛就已将它加工，它已带有我们的记号，几乎没等它进入视觉，我们的思维就又对它产生作用，由思维收入后便成了形象，给它造形的是我们，所以“看”是外在力量与内在力量的共同作用，是外在的看即眼睛的看与内在的看即精神的看的共同作用；强调正如哥德所说，在艺术家与材料的关系中，不是自然包含法则，人从中摘取它，而是自然从人那里获得法则，同时，人也必须高度注意探索自然的行程，以使它不与我们具有强制性的法则相违背[1]。青主留学时期，表现主义正盛极一时，故青主曾深受其影响，青主有关人的主观能动性，有关人能通过认识世界、改造世界创造精神世界的思想便来源于表现主义。赫尔曼·巴尔将表现派艺术称作“灵魂的呼唤”，青主则称“音乐是上界

---

① 见《表现主义》中译本，徐菲译，三联书店 1989 年 3 月出版，“文化：中国与世界”系列丛书之一。

的语言”，二者也可以相通。

表现主义强调表现人的内在世界、主观感受，强调艺术的主体性，其思想适用于一切艺术，故绘画、文学、戏剧、音乐无不受其影响。但在一切艺术中，音乐具有最强烈的主体性，故表现主义最适宜于论述音乐，所以青主以表现主义观点论述音乐，认为音乐表现的对象不是耳朵所听的外在世界，而是精神所听的内在世界，音乐的本质不在模仿外在的自然，而在表现内在的灵魂，便能准确地抓住音乐的特性。这说明他善于借鉴表现主义。

表现主义在强调表现人的内在世界、主观感受的同时，往往在形式上流为怪诞，绘画、文学、戏剧是如此，音乐更是如此，其突出表现便是旋律的消逝，美感的失落。青主则在强调艺术的主体性、音乐的特殊性的同时，还强调“声调”（Rhythmus）、“和音”（Harmonic）、“曲调”（Melodie）三者不可偏重，强调“曲调”即旋律在音乐中的重要意义，认为“曲调”是音乐的灵魂，没有“曲调”便没有音乐（《乐话》、《通论》、《音乐的原素》均有此思想），因而避免了表现主义的弊端，这也说明他善于借鉴表现主义。所以他对新派音乐即表现派音乐曾有如下评论：

> 不问音乐发达到什么地步，必要有很好的曲调随伴着，然后才可以说是真正的进步。……士特拉文斯基（Strawinsky）这一派的音乐作家……徒然造成一些粗野的声调，……对于风雨飘摇的乐艺，依然是没有多大的贡献。……音乐的三大原素——包含节拍和时间的声调，曲调，和音——是决不可偏重的。我们因说起现代音乐的变迁，同时亦得到一个审定新派的音乐作品的标准：不论怎么样的一种新派音乐作品，只要他能够维持音乐的三大原素的均势，便不是坏

> 的音乐作品。我们更可以把这个标准使用到一切音乐作品上。……不论那一种的音乐原素，除了数理上的成分之外，还有他那种精神上的成分。……如果你全不讲求和音的表现一切最高深的情感的能力，以为只要能够知道什么三度和音的变位，和统帅一切的七度和音的使用，便算尽了和音的能事，那末，这样的和音，不是完全是一种数理上的元素么？……这样没有意义的作品，因为不是从作者的灵魂流露出来，所以亦不能够直达别人的灵魂。我们之所谓音乐，是一种灵魂的语言。他既然不能够由灵魂说向灵魂，那末，那里还配说是音乐呢？（《通论》）
>
> 把音乐当作是音和声调的联合，……很容易令人误认音乐是没有灵魂的。没有灵魂的音乐，那里可以说是音乐呢？我们之所谓音乐的艺术，乃是用来抵抗自然界的，能够令人相信他是尽真、尽善、尽美的一种灵魂的语言，除了数理上的元素之外，还有精神上的元素，如果只有数理上的元素，便是没有灵魂的音乐。（同上）

可见青主于表现主义既有所取，又有所弃，他是取其所当取而弃其所当弃。

此外，表现主义强调复活人的灵魂是为反抗工业文明的压迫，青主强调“音乐是上界的语言”则是既为反抗工业文明的压迫，更为反抗“礼”即农业文明的压迫，这更可见青主善于“向西方乞灵”，能借西方之矢射中国之的。

### （三）青主音乐美学思想与中国现代音乐美学思想

进入现代以来，“西乐”东渐，“国乐”式微已呈不可逆转之

势，“中国音乐的出路何在”成为亟待解决的重大课题。“五四”以后，人们曾就此提出不同主张，展开热烈讨论。“关起大门，南面称朕”，顽固坚持排斥西方音乐的复古派不必说了。改革派中，人们的主张也各不相同。其中有两种主张颇具代表性，值得注意。

一是王光祈，既主张复兴礼乐，认为“吾国音乐有至高至贵之音乐宗旨”、“礼乐不兴，则中国必亡”，又主张“一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种国乐。这种国乐的责任就在将中华民族的根本精神表现出来”[①]。此可概括为“古代音乐（礼乐）+民间音乐+西洋方法=中国新音乐”。

一是吕骥，强调“新音乐作者……不承认有什么艺术歌曲与非艺术歌曲的存在”，新音乐必须成为“战斗的武器”，而“不是作为发抒个人的情感而创造的，更不是凭了什么神秘的灵感而唱出的上界的语言”[②]，强调新音乐必须以歌曲为中心，强调“从别人那里去学习进步的技巧，来改造提高自己的文化”[③]，是为了制作“民族形式，救亡内容的新歌曲”[④]。此可概括为“救亡内容+民族形式+西方技巧=中国新音乐”。

前者认为“国乐”式微的原因只在方法不在精神，故利用“西洋音乐科学方法”以发扬中国固有的建筑于礼乐基础之上的“谐和”精神便可创造出新音乐。后者把救亡内容、民族形式看得高于一切，因而也认为只需要学习西方技巧，而未认识改造传

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论·著书人的最后目的》。
② 吕骥：《中国新音乐的展望》。
③ 吕骥：《歌曲和唱奏》。
④ 吕骥：《中国新音乐的展望》。

统音乐之精神的必要性。二者都是“中体西用”论的翻版。

与二者不同，青主认为中国音乐落后的根本原因不在方法、技巧，而在受礼制约，丧失独立生命，不能自由发展，因而所谓“向西方乞灵”，首要者不是利用其方法、学习其技巧，而是引进其先进思想以建立全新的音乐美学，进而根本改造中国音乐，使它由“礼的附庸”变为独立的艺术、灵魂的语言，使音乐获得生命，自由发展。其思想与王光祈、吕骥形成鲜明对照。

王光祈主张建设“国乐”、复兴礼乐，其思想是对传统音乐美学思想的改良，是新儒家思想在音乐美学思想领域的代表（思鹤、丁冬的思想与之相近）①；青主主张“向西方乞灵”，打破以音乐为“礼的附庸”的传统局面，使之回到人的怀抱，成为灵魂的语言，其思想是“五四”启蒙思潮在音乐美学思想领域的代表（萧友梅、黄自、贺渌汀的思想与之相近）；吕骥反对“音乐是上界的语言”命题，规定音乐只能成为“战斗的武器”，不能“发抒个人的情感”，使音乐重又离开人，成为“礼的附庸”、政治的工具，其思想是毛泽东思想在音乐美学思想领域的代表（赵沨、李凌、联抗的思想与之相近）。从王光祈到青主再到吕骥，走了一个“之”字形，这就是中国现代音乐美学思想演变的轨迹。

王光祈在音乐学各领域均有建树，但在音乐美学方面的贡献远不如青主。吕骥等积极倡导救亡音乐、国防音乐，倡导音乐的民族化、大众化，也有贡献，但“救亡压倒启蒙”，对中国音乐出路的认识、对音乐美学的建树也不如青主。事实是，在现代中国，别人只有少量著作偶而论及音乐美学思想问题，青主则不仅

---

① 此采林大雄说。参见林作《王光祈的“新儒家”音乐思想初探》，《音乐探索》1993年第1期。

写了大批论文，而且写了《乐话》、《通论》这样的专著，系统地论述了音乐的本质与特性、音乐的原素与形式、音乐的创作与表演、音乐的审美与功能等音乐美学问题，其音乐美学论著、音乐美学思想之丰富都远远超出他人。因此青主不仅是现代中国启蒙思潮在音乐美学思想领域的代表，而且是现代中国唯一的音乐美学家。

总之，青主是中国音乐美学现代化的自觉探索者与开拓者，其历史功绩与地位不容忽视。

### （四）青主音乐美学思想与中国当代音乐美学思想

自 40 年代直至“文革”时期，以《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）为代表的毛泽东文艺思想成为音乐事业的指导思想，继而成为统治思想，中国再也没有出现自己的音乐美学专著。毛泽东继承列宁的思想（主要是“文学是革命的镜子”、“文学是革命机器的齿轮和螺丝钉”、“文学必须受党监督”）与儒家传统思想（如以礼乐“同民心而出治道”、“德成而上，艺成而下”、“发乎情，止乎礼义”、“文以载道”），而又加以发展，认为一切艺术均从属于一定的阶级、一定的政治，规定人民大众的艺术必须由无产阶级领导，成为革命机器的齿轮与螺丝钉，规定艺术家必须改造世界观，必须歌颂无产阶级革命斗争、暴露资产阶级黑暗势力，规定文艺批评必须坚持政治标准第一、艺术标准第二，又批判人性论、人类之爱、人道主义，号召展开无产阶级对非无产阶级的思想斗争，把这一斗争提到“依了你们，实际上就是依了大地主大资产阶级，就有亡党亡国的危险”的高度。众所周知，这个“你们”是指王实味、萧军、丁玲、艾青、罗锋、陈企霞等以杂文、小说揭露延安社会不合理现象的文艺家，“延安文艺座谈会”及《讲话》即为批判王实味等而发。以这样

的思想为指导，虽也产生过一些较好的音乐作品，在社会生活中起过某种积极作用，但因机械反映论作祟，背离艺术的本质、音乐的特性，必然严重遏制音乐家的主体性、创造性，束缚音乐艺术的生产力，致使一部现当代音乐史变成了歌曲加党史，致使音乐重又成为政治的工具、统治的手段。

显然，以《乐话》、《通论》为代表的青主音乐美学思想与以《讲话》为代表的毛泽东文艺思想有质的不同，因此，半个世纪以来，青主及其音乐美学思想一直被当作资产阶级文艺思想在音乐领域的主要代表，遭到批判："文革"前，有"彻底的唯心主义的思想体系"、"我国近代唯心主义音乐理论最有代表性的人物"的恶谥；"文革"中有"剥削阶级音乐理论老谱"的诅咒；直至九十年代，"音乐是上界的语言"命题仍未摆脱"唯心主义"的贬抑，"向西方乞灵"命题仍然受到"全盘西化"的非议。从这一侧面，我们简直可以说，一部当代音乐美学思想史就是对青主及其音乐美学思想的批判史。

因此，为了建设现代音乐美学，为了改造、发展整个音乐事业，我们不仅有必要客观评价青主音乐美学思想的历史地位，而且有必要充分认识青主音乐美学思想的现实意义。

本文认为，青主音乐美学思想在今天具有巨大的启发与借鉴的意义，这主要是指如下几点：

1. "音乐不是礼的附庸"。音乐必须摆脱现实政治的束缚，获得独立的品格，成为自由的艺术，为艺术的艺术，真正为人民所有的艺术。

2. "音乐是上界的语言"。音乐的本质、音乐的任务不是反映外界物质生活，而是表现人的精神世界，满足人的审美欲求，丰富人的精神生活，提高人的精神境界。

3.“音乐是最高的艺术”。音乐最善于表现心灵情状，而最难于再现具体物质形态，较之其他艺术，它最少空间性、物质性、客观性，最多时间性、精神性、主体性，它的特殊表现对象是“不一定的情态”（即情绪），而不是确定的情感，它能直接表现一切心灵，也能直接打动一切心灵。

4.“凡属艺术都是由人们的内界唤出来的一种势力，用来抵抗那个压迫着我们的外界”①，“没有爱，便没有音乐”②。音乐与一切艺术的功用是“解除人类罪恶”，变兽道为人道③，因此必须摒弃兽道主义而高扬人道主义。

5.“你要知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵”。中西文化、中西音乐的根本差异不在民族性，而在时代性，即是前现代化与现代化的差异。对中国传统音乐，应维持其基本面貌，使之成为博物馆艺术，长期保存。中国音乐的主体，则应吸取中西音乐史的经验教训，而以西方现代音乐（此处“现代”是泛指，不仅指二十世纪）的根本精神彻底改造、重建。为此，必须对“全盘西化”与民族性问题有清醒的认识。如果民族已亡，民族性自然无从谈起；只要民族尚存，民族性就不会丧失，全盘他民族化就绝无可能。就个人而言，其作品可能不具有民族性；就一个民族而言，担心丧失民族性，担心失去传统中的优秀东西，则是杞人忧天。一个半世纪的历史已经证明，狭隘民族主义、庸俗爱国主义是保守派的武器、现代化的大敌，在整个文化领域是如此，在音乐领域也是如此。我们应该牢牢记取这一教训。

---

① 《乐话》。

② 《乐话》。

③ 《乐话》。

谨以此文纪念青主逝世三十五周年,“五四”运动七十五周年。[1]

1994年6月于燕园风庐

（原载《中国音乐学》1995年第3期）

① 此文系提交给1994年12月在香港召开的“中国音乐美学研讨会”的论文，在写作过程中，承蒙廖辅叔先生提供帮助，谨致谢忱。

# 聚讼千年的一桩公案

## ——从韩愈听琴诗说到“平和”审美观

唐韩愈有《听颖师弹琴》诗，极写琴声的表现力与感染力，全文如下：

> 昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。跻攀分寸不可上，失势一落千丈强。嗟余有两耳，未省听丝篁，自闻颖师弹，起坐在一旁，推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠。

北宋苏轼曾以此为琴诗之最佳者，欧阳修深以为非，说“此祇是听琵琶耳”。苏轼因退而作《听杭僧惟贤琴》诗以否定韩诗，说“大弦春温和且平，小弦廉折亮以清。……归家且觅千斛水，净洗从前筝笛耳”（见《东坡题跋·杂书琴事》）。僧义海则以为韩诗深得琴趣，未易讥评，欧阳修评语有误，苏东坡也未为知琴（据《西清诗话》）。此后，在宋代有《西清诗话》（著者不详）、许顗《彦周诗话》赞同义海之言，有吴曾《能改斋漫录》肯定欧、苏之说；在清中叶有蒋文勋《琴学粹言·昌黎听琴诗论》推崇欧阳，否定义海，认为韩诗意在贬斥“琴之下者”所奏琵琶之声；在当代，有查阜西《溲勃集·欧阳修论琴诗之失与听琴之得》

(油印本)认为欧阳评语失误，韩诗所写确为“琴之章法，……琵琶无此结构”。如此这般，究竟韩诗是得是失，僧义海与欧阳修论韩诗孰是孰非，便成为聚讼千年的一桩公案。

在关于韩诗的众多评论中，《琴学粹言》把问题提到审美观的高度，尤其值得重视。它认为琴是大雅之器，琴声本应既和且平，能“散我不平气，洗我不和心”，而颖师却“本非大雅名家，而于节奏定然悦耳动听”，其弹奏“促节繁声，慆堙心耳，实有令人不能耐者”，这就背离平和的旨趣，使大雅之琴混同于琵琶筝笛之器，理应予以贬斥。《粹言》所说，正是欧、苏否定韩诗的原因，也正是吴曾肯定欧、苏之说的原因。另有一些人虽未直接参与论争，却也否定韩诗，其原因也在于此。所以《粹言》说：“朱乐圃《琴史》载欧阳公而无颖师、昌黎，近日庄蜨庵《琴学心声》于古作独载嵇赋、欧诗而不登韩作，孰是孰非略可知矣。”可见在这一桩公案中，聚讼双方并非旗鼓相当，否定韩诗、贬斥义海者占有明显的优势。

这是为什么呢？这是因为我国历来以平和为美，不平和为丑，存在着“平和”的审美观。早在春秋时期，史伯、晏婴提出“和”的范畴，就已蕴有平和的内涵，故强调音乐之美必须“济其不及，以泄其过”，任何一方都不突出自己，达到无过无不及的平和状态；伶州鸠提出“乐从和，和从平”的命题，更突出平和的意义，认为不“平”就没有“和”，没有美，强调“声不和平，非宗官之所司也”，即必须排斥不平和的音乐。这种思想既影响了儒家，也影响了道家。儒家赞赏“乐而不淫，哀而不伤”(孔子)，推崇“中和”之美（荀子)，道家追求道的“淡兮其无味”(《老子》)，主张人应“无情”，乐也应“无情”(《庄子》)，要求“声音以平和为体”(嵇康)，两家在这一点上是相通的，所

以周敦颐能糅合儒道，提出“淡和”的审美观，将春秋以来的思想更推进一步。相反的思想也是有的，如韩愈认为“和平之音淡薄，而愁思之声要妙”，提倡“不得其平则鸣”，李贽等主张“诉心中之不平”，写大喜大悲的真情、痴情，但毕竟势弱力薄，不能与崇尚“平和”－“淡和”的思想匹敌，不能动摇后者在音乐美学思想领域的统治地位。

“平和”审美观的形成并长期占据统治地位，绝非出于偶然。这是因为，我国音乐美学思想萌芽于春秋时期，而这一时期的音乐美学思想是在奴隶制礼坏乐崩时产生的，是由奴隶主贵族及其代言人（从史伯到伶州鸠无一例外）提出的，是为维护等级统治服务的；此后出现的各家音乐美学思想，也大多为其政治主张服务，为维护等级统治服务。这就决定他们中的多数人在哲学思想上强调矛盾的平衡与统一，而不重视矛盾的斗争与转化，在音乐主张上反对“烦手淫声”，否定不平之鸣，而要求音乐既和且平，能散不平气，洗不和心，起到平和人心、调和矛盾、成就政事的作用。这也因为，我国长期处于小农社会，停滞不前，这种社会存在局限了人们的视野，束缚了人们的思想，使他们安于宁静平和，畏惧急剧动荡，因而形成对平与不平的好恶美丑之分，连愤世嫉俗的庄子也不能例外。这还因为，音乐美学论著多出于文人之手，而文人既受儒家入世思想的熏陶，也受道家出世思想的影响，“达则兼济天下”，修身齐家治国平天下；“穷则独善其身”，克己复礼，消除不平，逍遥自得，与世无争。久而久之，便更加固了以平和为美、以不平和为丑的心理定势。

平和可以是一种美。“平和”审美观的问题在于把平和当作审美准则，用以否定不平之美，导致风格的单一；在于否定“促节繁声”、“悦耳动听”，削弱音乐的表现力与感染力；在于推崇

大雅之琴，贬斥琵琶筝笛之器，贬斥俗乐。这就必然阻碍音乐艺术的创新与发展，使之脱离人民，甚至使它有可能变为异己的力量。我国古代音乐之所以由盛而衰，终于落后于西方，原因之一就在于此；古琴艺术之所以蹶而难振，沦为博物馆艺术，其原因更在于此；我国当代音乐之所以长期不能成为人民的心声，迟迟未能改变落后的状况，其重要原因也在于此。

鉴于此，窃以为为使音乐挣脱束缚蓬勃发展，为使音乐真正成为人民的心声，我们应该肯定平和之美而舍弃“平和”审美观。

（原载《人民音乐》1987年8月号）

# 形象·意象·动象

## ——关于“音乐形象”问题的思考

## 一、关于“形象”

众所周知，自50年代以来，“音乐形象”一词在我国被视为音乐美学的最高范畴，音乐评论的主要价值标准。在自觉或不自觉地运用“音乐形象”这一概念的论者中，对这一概念的理解和阐述并不相同。如周荫昌说“音乐形象是通过声音的运动，作用于人们的听觉，使人们在这个过程中产生联想，从而在头脑中形成的艺术形象。……因为人生活在声音的世界里”(《音乐形象的美学特征》)，实际上把音乐局限于反映客观世界中的有声事物。张前则总结中外学者的有关论述，对“音乐形象”作了明确而全面的说明，提出如下三点：(一)“音乐形象”是听觉形象，即通过听觉感受的音响形象。但音响本身还不能构成形象。(二)“音乐形象”主要是感情形象，是感情的显现体。(三)“音乐形象”与人的思想及客体形象有间接联系，表现为描绘、造型手法的运用，非音乐因素的介入。但张前所谓“音响本身还不能构成形象”、“与人的思想及客体形象有间接联系，”显然是就“形”而言；其他论者强调听觉与视觉的通感及联想的作用，也是就“形”而言。这并不奇怪，因为“形象”一词，正如《辞海》所

说，是“指文学艺术区别于科学的一种反映现实的特殊手段，即根据现实生活各种现象加以选择、综合所创造出来的具有一定思想内容和审美意义的具体生动的图画。……文学作品中的形象主要是指人物形象，其次也包括社会的、自然的环境和景物。……由于各种文艺作品塑造形象的材料和手段不同，形象的构成和特点也不相同：文学用语言来塑造形象，音乐用声响来表现，它们的特点是具有间接性；戏剧除语言外，还借动作来表演，绘画运用色彩、线条来表现，因此戏剧、绘画的形象具有直观性”。有的论者指责《辞海》将“形象”定义为视象——图画，并以此为标准来区分艺术之象的直接性与间接性。但《辞海》是无可指责的，因为“形象”者，形之象也，它所突出的本来就是“形”——视象，这一概念由文学、绘画、戏剧等艺术门类引入音乐，原来强调的也就是“形”——视象。

问题在于“音乐形象”并不能说明音乐表现客观世界和主观世界的特殊性，因为正如张前所说，音响本身不可能构成“形象”。而且，还必须指出，借通感、联想得到的“形象”，并不存在作品本身之中，而只存在于听乐者想象之中。蒋一民《论音乐形象的特殊性》觉察到了这一点，指出音乐不能表现视觉形象，因而把“形象”定义为“感性的性格显现”，称“音乐形象”为“情感形象”，又说，“音乐形象的基本特性和最终本质：直观情感形象的塑造”。但“感性的性格显现”可说是一切艺术之象共同的特征，而不能说是“形象”独有的特征，因为“形象”一词已深入人心，与“形”不可分，“形象”也就是视象，而不可能包括“听象”。至于说“情感形象”，则有三个问题：（一）既用“形象”一词，就有可能引起误解，使人以为音乐能塑造视象。（二）所谓“感情形象”，正如张前所说，就是“感情的显现体”，

这也就等于说音乐表现感情，因而并无多大意义。（三）这也未能说明音乐中感情表现的特殊性。

于是管扬勇《音乐形象问题探讨》提出了这样一个问题："如果我们承认音乐艺术的非具象性，那么在音乐艺术中，与绘画艺术以及文学等姊妹艺术中的艺术形象范畴相当的那个范畴，还是有的。可否这样说：它就是那个有精神内涵的、有情感价值的活生生的音乐运动形式。至于把这个活生生的音乐运动形式用什么词来概括，可以探讨。但把它叫做音乐形象，显然是缺乏科学性的。"对此，有些论者提供了答案，他们分别主张用"音乐信息"、"音乐意象"、"感情的音流"或"音乐的内容和形式"取代"音乐形象"。但"信息"一词自然科学、社会科学各领域均可用，太宽泛，不能说明音乐的特殊性；"意象"、"形式与内容"避免了"形象"一词的片面性，却也并未抓住音乐的特殊性；"感情的音流"则只顾及音乐与主观世界的关系，而未顾及音乐与客观世界的关系。因此，它们都还不足以取"音乐形象"的地位而代之。

那么，究竟应该怎么办呢？考虑到"音乐形象"一词本是由国外引入的，我以为，考察一下我国古代关于"象"的论述，也许对解决这一"舶来品"所存在的问题不无裨益。

## 二、关于"意象"

（一）古汉语中，"象"字之本义有五，即：

1. 形状，象貌。其义与"形"同，故又合称"形象"。如《书·说命》"乃审厥象"，孔安国传："刻其形象。"（此"形象"即象貌，亦即形体容貌，与今日所谓"艺术形象"有质的不同）。

2. 凡形（表现）于外者皆曰“象”，如现象，气象，星象，表现。《易传》“在天成象，在地成形”、“吉凶者，失得之象也”之“象”，《管子·七法》“论材审用，不知象不可”之“象”，皆属此类。

3. 效法，模拟。《易传》“天垂象，见吉凶，圣人象之”，其后一“象”字即有此义。

4. 相似，类似。如《左传·桓公六年》“名有五，有信，有义，有象，有假，有类。……以类命曰象”，杜预注：“若孔子首象尼丘。”

5. 象征。《易》之象（卦象）并非事物之形象，而且通过符号（“－”、“－ －”之类）象征事物以示吉凶。

（二）《易传·系辞》中“象”字大量出现，且具有本义之外的特殊意义，主要有三点：

1. “见（蔡按，“见”训“现”，即显现）乃谓之象”，即此“象”表现于外，诉诸感官，因而具体，可感。

2. “圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象”，即此“象”是对现实事物的模拟，反映。

3. “子曰：‘书不尽言，言不尽意。’然则圣人之意其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意，……”，即立“象”、模拟本身不是目的，目的在于显“意”、尽“意”，故“象”中有“意”，是有“意”之“象”。

当然，《易》中之“象”既非艺术加工的产物，也不是对现实事物的直接模拟，而只是一种具有象征意义的符号，它所要尽的意又是一种抽象的义理，因此，它与艺术之“象”有本质的不同。但从上述三点看来，《易传》之“象”与艺术之“象”又有相通之处，“立象以尽意”的命题更揭示了艺术之“象”以具体

表现一般的本质特征，因而值得重视。

（三）正因为《易传》之“象”揭示了艺术之“象”的某些特征，正因为“立象以尽意”的命题揭示了艺术之“象”的本质特征，后世艺术理论便根据《易传》的思想提出了“意象”这一范畴，发展了关于艺术之“象”的理论。第一个明确提出“意象”的是刘勰（《文心雕龙·神思》：“独照之匠，窥意象而运斤，此盖驭文之首术，谋篇之大端”），继之者有司空图（《诗品·缜密》：“意象欲出，造化已奇”）。明中叶以后，关于“意象”的论述增多，“意象”论趋于成熟，王夫之则是其中之集大成者（参见敏泽《中国古典意象论》，李心峰《“意象”探微》）。

可见，关于艺术之“象”，中国历来称之为“意象”，而不称为“形象”。这是中国传统美学与艺术理论中具有丰富而确定内涵的基本范畴。今天，我们应该根据这一传统，以“艺术意象”取代“艺术形象”，因为前者比后者更能科学地揭示各类艺术共同的本质特征：任何艺术都有“象”，“立象”都是为了显“意”、尽“意”，“象”都是对“意”而言，都是有“意”之“象”，都是“意象”。绘画等之形象也需有“形”外之“意”，其形象也有“意”，也是“意象”，否则，有形无神，便不成其为艺术之“象”。而艺术之“象”还有不诉诸视觉而无“形”者，“形象”一词又不能涵盖，文学、音乐便是如此。所以，“意象”适用于一切艺术，“形象”只能适用于绘画、雕刻、戏剧等部分艺术。

## 三、关于“动象”

一切艺术之“象”都是“意象”，绘画等艺术之“意象”是“形象”。那么，音乐之“意象”是什么，所谓“音乐形象”应该

是什么样的“意象”呢？这就有必要进一步考察古代乐论中的“象”字，即《乐记》所谓“乐象”的具体内涵。

《乐记》之前，《荀子·乐论》已六次出现“象”字，但其中“逆气成象”、“顺气成象”、“善恶相象”三“象”字指现象、风气；“故其清明象天，其广大象地，其俯仰周旋有似于四时”二“象”字与“似”字同义，意为相似、类似；“声乐之象：鼓大丽，钟统实，……故鼓似天，钟似地”之“象”是指钟、鼓等乐器所发声音的状态、象貌。所以它们都还不是艺术之“象”。

《乐记》中曾十三次出现“象”字。其中《乐礼》之“在天成象，在地成形”，《乐象》之“逆气成象”、“顺气成象”、“清明象天，广大象地。终始象四时，周还象风雨”，《乐施》之“善则行象德”，此八“象”字类似于《荀子·乐论》之“象”，与艺术之“象”无涉。《乐言》之“律小大之称，比终始之序，以象事行”，《宾牟贾》之“乐者，象成者也”，《乐施》之“乐者，所以象德也”，此三“象”字已涉及音乐的形式与内容的关系，涉及“象”与“意”的关系，具有艺术之“象”的意义。而更值得注意的则是《乐象》篇如下一段文字：

> 乐者，心之动也；声者，乐之象也；文采节奏，声之饰也。
>
> 君子动其本，乐其象，然后治其饰。

这里应引起注意的是这样三点：

第一，这里说的是先“乐其象”，然后“治其饰”，可见“象”是指声，而不是指“成文”、“成方”（构成曲调）之“音”，所以我们还不能将它直接理解为艺术之“象”，而只能直接理解

为艺术之表现手段（“声者，乐之象也”是说声音是音乐的表现手段）。

第二，但既然是艺术的表现手段，既然这表现手段需经“文采节奏”之饰，可用以表现“心之动”，它就已具备艺术之“象”的本质特征，我们就终究还是可以将它理解为具体可感的艺术之“象”。

第三，这是“心之动”之“象”。而“情动于中，故形于声”，可见心动主要是指情动；“人心之动，物使之然也”、“物至知知，然后好恶形焉”，又可见心动与外物作用有关，心动表现了对外物的好恶之情，是对外物的一种感情态度。所以音乐表现的是心之动，而在表现心动的同时，也就表现了物之动，所谓“乐象”是心动、物动之“象”，即不是“形象”，而是“动象”。

由此可见《乐记》关于“乐者，心之动也；声者，乐之象也”的论述抓住了音乐的物质手段——“声”在时间中运动的特征，抓住了“声”与心、物在运动中同构的关系，抓住了音乐以声动表现心动、物动的特征，蕴含着音乐是表情的艺术，但不是直接表现感情的具体内容，而是直接表现其动态，音乐也能在表现感情的同时表现外物，但不是表现外物的形状，而是表现其运动这样的美学思想；蕴含着音乐的“象”不同于绘画等艺术之“象”，不是“形象”而是“动象”这样的美学思想。这种美学思想不存在“音乐形象”一词的不科学性，正可以用来解决“音乐形象”这一概念所存在的问题。

今天有叶传汗《乐音——它表现的世界》认为“音乐是以运动着的乐音表现客观事物的动力结构”，对此作了详尽的论述；在此三十年前，朗格《艺术问题》就已指出音乐与人类情感的动态形成同构，“是情感生命的声音类似物”，丽莎《论音乐的特殊

性》就已指出“音乐是以音结构表现客体的运动形式”；在朗格、丽莎之前一个世纪更有汉斯力克《论音乐的美》指出“运动是音乐和情感的共有因素”；而在汉斯力克之前整整二十个世纪，则有《乐记》关于“乐者，心之动也；声者，乐之象也”这样的论述。从《乐记》到《乐音——它表现的世界》，它们都抓住了音乐的特殊性，它们的思想是相通的。由此也可见出《乐记》在音乐美学史上的重大意义。

## 结　语

根据对我国古代关于“象”的论述的考察，本文认为：

一、绘画之“象”是“形象”，音乐之“象”是“动象”，戏剧、舞蹈之“象”也有“动象”，但主要还是“形象”。“形象”和“动象”都是“意象”——各门艺术共同之“象”。

二、“艺术形象”、“音乐形象”这两个概念是不科学的，它们无助于揭示各门艺术的共同特征和音乐艺术的独有特征。为建立科学的、具有民族特色的美学体系和音乐美学体系，我们应该舍弃“艺术形象”、“音乐形象”，而代之以“艺术意象”、“音乐动象”这样的范畴。

# 从李贽说到音乐的主体性

明中叶以后出现的以李贽为代表的音乐思潮（详见拙作《对道家音乐美学思想的历史考察》，《中央音乐学院学报》一九八四年第三、四期）认为“声色之来，发于情性，由乎自然”，不可“牵合矫强”，故明确主张“以自然之为美”，要人们做“真人”，抒“真情”，使音乐成为“天下之真声”。重真（自然）、主情，是这一思潮的鲜明特色。

儒家礼乐思想历来肯定音乐的表情特征，“情动于中，故形于声”的命题出于儒家便是明证。但儒家历来又不允许感情的自由抒发，而强调“发乎情，止乎礼义”，规定乐中之情必须“乐而不淫，哀而不伤”，怨而不怒，温柔敦厚，合乎礼制的规范，其实质不是主情而是抑情。

道家自然乐论历来重视自然、重视真，《庄子》更有“法天贵真”的明确主张。但他们往往以自然否定社会，以自然的人否定社会的人，要求人们“无情”，以“恬淡”、“平和”为美，甚至以无声之道与有声之乐相对立，以前者否定后者。这显然不合于人的本性，就现实的人而言，这不是自然，而是反自然。

李贽等一方面继承并发展儒家肯定音乐表情特征的思想，认为人是“情种”，人而无情便不成其为人，乐应表情，乐而无情便不成其为乐，明确地否定了道家的“无情”说；一方面继承并

发扬道家“法天贵真”、“越名教而任自然”的批判精神，主张“发于情性，由乎自然”，反对“发乎情，止乎礼义”，主张“任性而发”，反对“以理相格”，号召“借男女之真情，发名教之伪药”，明确地否定了儒家倡导的礼制对人的情性的压抑，对音乐的束缚，从而使道家重自然、重真的思想更为彻底，也更为合理。因此，他们才能道前人之所不敢道，在中国音乐美学史上第一次旗帜鲜明地号召写“喜则欲歌欲舞，悲则欲泣欲诉，怒则欲杀欲割”的真情、痴情，写“发狂大叫，流涕痛哭，不能自止”、“使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割”的不平之鸣，也第一次旗帜鲜明地肯定了写真情痴情、作不平之鸣的郑卫之音。

据此，我们不妨称以李贽为代表的音乐思潮为主情思潮。但和《乐记》一样，李贽等也认为音乐所表现的主要是情而不限于情，与乐相对的与其说是情不如说是心。而且，他们还有“子亦知夫曲之道乎？心之精微，人不可知，灵窍隐深，忽忽欲动，名曰‘心曲’。曲也者，达其心而为言者也”（张琦《衡曲麈谭·填词训》）之言，认识到心、乐二者的精微隐深，奇妙莫测，比《乐记》“其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓”的认识大大前进了一步；还有“性格清澈者音调自然宣畅，性格舒徐者音调自然疏缓，旷达者自然浩荡，雄迈者自然壮烈，沉郁者自然悲酸，古怪者自然奇绝，有是格便有是调，皆情性自然之谓也。莫不有情，莫不有性，而可以一律求之哉”（李贽《读律肤说》）之言，认识到心有个性之异，明确要求音乐自由表现这千差万别的个性，更为《乐记》及其他乐论所不能及。所以，如果说儒家乐论是以礼为本，道家乐论是以自然为本，那么以李贽为代表的主情思潮就是以人为本，以心为本，它蕴含着音乐的主体原则，即音乐的本质在于表现人无限丰富的内心世界、感情生

活，所以音乐既不应被凌驾于人的礼所束缚，也不应由外在于人的自然所制约，而理应尊重人的主体价值，确立人的主体地位。

确认音乐的本质特征在于表现人的内心世界、感情生活，在表现人的内心世界、感情生活时尊重人的主体价值，确立人的主体地位，是音乐主体性原则互相关连、不可分割的两个方面。

无可否认，任何艺术都是主观与客观的统一，表现与再现的统一。但在不同艺术中，主观与客观的结合、表现与再现的结合具有不同的特点。就音乐而言，第一，其表现手段是在时间中运动的乐音，它无从塑造空间形象，却善于构筑时间动象，如果说这种表现手段与其表现对象之间存在着同构或对应的关系，那么它所同构或对应的主要是客观之物还是主体之心？它更适于表现的究竟是客观之物还是主体之心呢？物、心二者都是在时间中运动的，但物动而有形，有轨迹可寻，心动而无形，稍纵即逝。相对而言，它与心有更多的共同之处，它所同构或对应的主要是心而不是物，它更适于表现的也就是心而不是物。第二，所谓音乐表现主体之心，主要是指表现主体的感情，而所谓表现感情，则首先是指直接表现情绪，即感情的动态、过程与色调，进一步则是指表现情感，即感情的具体内容。有的论者认为感情只能伴随认识而存在，感情与客体在主体中的映象不可分，因而否定音乐直接表情的可能性，得出了离开再现不可能表现的结论。此说似可商榷。就实际生活而言，感情伴随认识而产生，却不一定伴随认识而存在，在意识中它确实与映象不可分，在潜意识中则具有相对的独立性。就音乐艺术而言，就更是如此，为尽可能明确地表现感情的内容，确实需要再现客体的动象（较大型的作品往往如此），但如只表现感情的动态、过程与色调，则也可以不求助于再现，直接表情是完全可能的。第三，在以塑造空间形象见长

的雕塑、绘画中，写形都是为了写神，再现都是为了表现，故中国古代画论历来主张以形写神。在音乐中就更是如此，即便是那些较多地再现客体动象的作品，其目的也不在摸拟客体而在表现主体，表现人的主观感受与感情体验。关于《田园》交响乐，贝多芬之所以特别写明“感情的表现多于音画”，其原因就在于此。德彪西常常试图描绘景物，传达给听众的却不是客观的景物而是主观的感受，其原因也在于此。所以，如果说绘画是主观的因素消溶于客观的形象之中，那么音乐就是客观的因素消溶于主体的感受之中（借用杨辛、甘霖《美学原理》语），表现人的内心世界、感情生活确实是音乐的本质特征。

众所周知，音乐具有不确定性、难解性或神秘性。原因何在？原因之一当然在于乐音只能再现客观事物的动态而无法再现其形体，但这是浅层次的。我以为主要原因在于音乐表现主体的意识，是一种“意识流”，而意识无形，不可捉摸；更在于音乐表现主体的潜意识，而潜意识在心灵深处，不可思议；还在于“心之精微，人不可知”，迄今为止，人对自身、对内心世界知之甚少，知人不如知物，知人之心（精神、心理）不如知人之物（肉体、生理）。总之，主要是表现人的内心世界、感情生活这一本质特征，决定了音乐具有不确定性、难解性或神秘性。

至于说到音乐鉴赏，那么从主观愿望看，人们鉴赏音乐显然不是为了听物以识物，借以了解客观世界、现实生活，而是想要听心以娱心，满足审美欲求，提高精神境界；从心理活动看，它与绘画、戏剧、文学等显然不同，不是由物到心、由形到神，而是一个由情绪感应到情感体验的过程；从实际效果看，鉴赏者体验到的感情内容既不是作曲家的，也不是演奏家的，而是他自身的，音、心之间是高度物我同一的。所以，如无其他因素介人，

人们从柴可夫斯基第六交响乐直接感受到的，就不是什么十九世纪俄国知识分子的苦难与悲怆，而只能是自身的苦难与悲怆。鉴赏活动的这些特点也都体现了音乐的主体性。

以上种种都说明音乐的根本特征在于以在时间中运动的乐意体系表现主体的内心世界、感情生活，在一切艺术中音乐具有最充分的主体性。《乐记》曾说，“乐者，心之动也；声者，乐之象也”，黑格尔曾说，“音乐的基本任务不在于反映出客观事物而在于反映出最内在的自我”，“这番道理也适用于音乐的效果。通过音乐来打动的就是最深刻的主体内心生活，音乐是心情的艺术，它直接针对着心情。……在音乐里这种主客的差别却消失了”（《美学》第三卷）。抛开二者的思想体系不谈，他（它）们的这几句话是完全正确的，它们都准确地抓住了音乐的本质特征。

音乐艺术既然以表现人的内心世界、感情生活为根本特征，具有最充分的主体性，它就必须尊重人的主体价值，确立人的主体地位，自由地表现人的内心世界、感情生活，真正成为“自由的精神生产”（马克思语）。这就是说，第一，它以人为目的，是人的心声，理应高扬人道主义精神，而不屈从于任何异化的力量（无论是物质力量还是精神力量），否则，它就会压抑感情，禁锢心声，沦为“工具”、“齿轮”或“螺丝钉”。第二，所谓人是大写的，是个体与群体的统一，所以它理应充分尊重各种个性，自由表现各种个性，使心声既具有无限丰富的个性，又与全人类息息相通，而不仅仅是少数人的自我表现。第三，为了自由地表现人的内心世界、感情生活，需要艺术上的自由变革，形式上的不断创新，而变革与创新都是为了表现人的内心世界、感情生活，都要诉诸人的内心世界、感情生活，都应以人为主体，而不是为艺术而艺术，为创新而创新。

尊重人的主体价值，确立人的主体地位，不仅是就创作而言，而且应贯穿于音乐活动中创作、表演、鉴赏的全过程。在创作中，作曲家应是一个主体，一方面，他应具有强烈的主体意识，能不为金钱，不惧权势，不受外在指令束缚，独立自由地表现自身独特的主观感受、内心体验；另一方面，他还应具有崇高的人道主义精神，具有高远的理想，博大的胸襟，深广的忧患意识，成为大写的人，使自己的主观感受、内心体验与人民相通，与人类相通，既具高度的时代感、历史感，又具有高度的超越性(对时空的超越，对自我的超越)。在表演中，演奏（唱）家应是一个主体。一方面，为使所奏所唱作品的意蕴内涵成为自身的内心体验，他必须和作曲家一样具有主体意识与人道主义精神，成为大写的人；另一方面，为使演奏（唱）真正成为一种再创造，更需具有这样的主体意识与人道主义精神，成为大写的人。在鉴赏中，鉴赏家也是一个主体，这是因为，只是具有主体意识与人道主义精神，成为大写的人，他才能真正领会作曲家所作、演奏（唱）家所奏（唱）的意蕴内涵；这也是因为，鉴赏者不是受训的对象，而是鉴赏活动的主体，鉴赏不是受训的过程，而是满足自身审美欲求、丰富自身精神生活、提高自身精神境界的过程，即人性的复归与发展的过程；这还是因为，鉴赏不是消极的而是积极的，不是被动的而是能动的，实则是一个审美再创造的过程，它取决于鉴赏者独特的文化心理结构、独特的心境、独特的体验，必需发挥主体的能动性、创造性；这更是因为表现人的内心世界、感情生活这一特征决定音乐的内容必然直接诉诸鉴赏者的内心世界、感情生活，鉴赏者所体验到的实质上不是作曲家、演奏（唱）家的而是他自身的，因而音乐鉴赏较之其他一切艺术鉴赏更需要发挥鉴赏者的主体性。

对于提出并强调主体性，提出并强调音乐的主体性原则，有些论者持反对态度，发表了否定性的意见。对此，我认为有加以讨论的必要。

他们认为，和其他艺术一样，音乐也是现实生活的反映，说音乐的本质在于表现人的内心世界、感情生活便否定了这一点，因而违背了反映论。本文则认为，从认识论的角度看，人的感情是对外界事物的感应，归根结蒂也是对现实生活的一种反映，因此说音乐的本质在于表现人的内心世界、感情生活，并不违背反映论，说音乐以及一切艺术都是现实生活的反映，也有其合理性。但在艺术中反映什么、如何反映都取决于艺术家独特的主体意识，也取决于不同艺术品种的特性。所以艺术中所出现的并非生活原型的复制而是艺术家主体的独特的创造，创造的目的则不在于再现客观生活，而在于表现主体的独特感受，这一切都决定了艺术虽然不可避免地带有一定的客观性，其本质却在于主体性。主体性是艺术的生命，没有了它，也就没有了艺术。音乐无法写形，难以再现，就更是如此。而“艺术是现实生活的反映”、“音乐是现实生活的反映”的命题则只道出了艺术与其他意识形态的共同特征，却未能揭示艺术不同于其他意识形态的本质特征，更未能揭示出音乐不同于其他艺术的本质特征，强调它们显然于事无补。

他们还认为，强调在艺术中、在音乐中尊重人的主体价值、确立人的主体地位是一种人道主义思想，而人道主义是抽象的人性论，是利己主义，是“异化——复归”、“人——非人——人”的唯心史观，是资产阶级思潮，与马克思主义背道而驰。本文则认为，第一，人道主义不是一成不变的，而是历史地发展的，历史上的人道主义曾经是抽象的人性论，今天我们所坚持的人道主

义却并非如此，它既吸取了以往人道主义的合理内核——尊重人的主体价值，又对以往人道主义加以改造与发展，抛弃了抽象的人性论，把抽象的人变成了现实的人、社会的人、实践的人，因此，不能把人道主义统统归结为抽象的人性论，也不能以抽象人性论全盘否定历史上的人道主义。第二，强调个人的价值、追求个性的自由发展不等于宣扬利己主义，倡导人与人之间的平等、博爱则更是反对利己主义，历史上的人道主义就是如此，今天的人道主义更是如此，把人道主义归结为利己主义如果不是歪曲也是一种误解。第三，私有财产、阶级、国家的出现使人异化为非人，私有财产、阶级、国家的消灭使非人复归为人，一部人类社会史就是这种“异化——复归”、“人——非人——人”的历史，这不是唯心史观，而正是唯物史观。第四，资产阶级曾高举人道主义旗帜，用以反对封建主义，但人道主义精神并非直到资本主义社会才产生，也不会随资本主义而消失，我国历史上追求“乐土”、“桃花源”就是以人道主义否定奴隶制、封建制黑暗现实，西方十九世纪文艺更以人道主义为武器批判资本主义罪恶，今天我们还以人道主义反对以“四人帮”为代表的反人民势力的神道主义、兽道主义，反对现实中的异化现象，可见不能把人道主义仅仅归结为资产阶级思潮。第五，青年马克思曾肯定人道主义的精髓——自由、平等、博爱，通过对异化劳动的剖析，得出一部人类史是“异化——复归”、“人——非人——人”的历史、“共产主义作为完成了的自然主义，等于人本主义”（《1844 年经济学-哲学手稿》。这里的“人本主义”是人道主义的同义语）的结论，晚年马克思又通过对剩余价值的剖析，得出共产主义是“以每个人的全面而自由的发展为基本原则的社会形式”（《资本论》）的结论。可见人道主义与马克思主义并非背道而驰，马克

思主义与人道主义并非互不相容。因为这里所说的是新人道主义，它既把人的价值放在第一位，又以辩证唯物主义、历史唯物主义观点考察人，认为人既是世界的主体、历史前进的动力（生产力的发展、生产力与生产关系的矛盾推动历史前进，但生产关系无非是人的关系，而生产力的决定因素又是人，归根结底是人对自由、幸福的追求，人的实践活动推动历史前进），也应是社会的主人，这说明它与辩证唯物主义、历史唯物主义并不矛盾；为尊重人的主体价值，确立人的主体地位，使人成为社会的主人，就要推翻一切不合理的制度，解放被压迫、被剥削者，解放全人类，建立实现自由、平等、博爱的理想，人人自由而全面发展的社会，即共产主义社会，这又说明它与共产主义的社会理想并不矛盾。因此，我以为人道主义不仅是历史地发展的，而且是不可战胜的，一部人类社会史就是人道主义逐步实现的历史。今天，人道主义思潮已经席卷全球；明天，人道主义理想终将在全世界彻底实现。

人道主义是否定不了的，音乐的主体性原则也是否定不了的。但在已往的一个长时期内，我们的音乐却充斥着标语口号、“阶级斗争”，充斥着神的颂歌、英雄的赞歌，即不敢触及人的内心世界，写“喜则欲歌欲舞，悲则欲泣欲诉，怒则欲杀欲割”的真情实感，写对苦难不幸的天怒人怨，也不敢探索技法，发展形式，满足人的审美、娱乐欲求，不仅背离了音乐的本质特征，丧失了音乐的特有魅力，而且远离人民，变成了异己的力量。究其原因，在于以物本主义否定人本主义，以神道主义否定人道主义，不顾音乐的特殊性，要求音乐直接反映现实生活，为现实政治、政策服务，成为政治的附庸，阶级斗争的工具，使音乐失去了主体性。今天的音乐新潮否定机械反映论，开始注重写作曲家

自身的感受，尤其致力于形式、技法的探索与创新，十分可喜。但其中也存在一些有待解决的问题，主要有三，即多往古超然之境而少当今世俗之情，多阴柔淡雅之美而少阳刚悲壮之气，多新奇诡异之作而少可感可解之曲。究其因，在于虽然否定了机械反映论，却对音乐的主体性原则认识不足，在探索与创新过程中未能牢牢地把握、鲜明地突出人的主体地位，为自由地表现今天人们无限丰富的内心世界、感情生活而探索，为极大地满足人们的审美欲求、丰富人们的精神生活、提高人们的精神境界而创新。因此本文认为，从根本上更新观念，破除机械反映论，确认并确立主体性原则，对于消除音乐实践中长期存在的种种弊端，对于推动音乐新潮的健康发展，对于建立科学的音乐美学体系，对于繁荣我国的音乐事业、写出无愧于我们祖国和人民的伟大音乐作品，都具有极为重要的意义。

艺术是人的创造，它理应回到人的怀抱，也终将回到人的怀抱。在今日的中国，文学已经在这样做，音乐却落后了。作为具有最充分的主体性的艺术，它应该不甘落后，急起直追，走在前列。人们正热烈地期待着。

（原载《音乐研究》1987年第1期）

# 《音心对映论》质疑

李曙明君在《音心对映论——〈乐记〉“和律论”音乐美学初探》一文（载《人民音乐》1984 年第 10 期。以下简称“李文”）中提出新解，认为《乐记》“比音而乐”一句应读为“比音而乐（lè)”，而“比音而乐（lè)”的美学蕴含则是音乐必须经“比音而乐”的欣赏过程才算完成，音乐只有在主体“比音而乐”，感受到音响运动后才能存在，这就是“音心对映”的“和律论”，它比西方自律论、他律论音乐美学都全面、科学，有可能作为建立具有中华民族特点的马克思主义音乐美学体系的一块基石。对此，牛龙菲君已提出异议（见《人民音乐》1985 年第 10 期《“音心对映论”评析》一文，以下简称“牛文”。）我对李文所论也不敢苟同，谨提出以下六点，向李曙明君及广大读者求教。

## 关于“比音而乐”

“比音而乐”能否读为“比音而乐（lè)”，这是问题的关键。

“比音而乐”一句出于《乐记·乐本》开首的一段文字：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声；声相应，故生变，变成方，谓之音；比音而乐之，及干、戚、羽、旄，谓之乐。”李文认为，如果局限于这 52 字之

内，如果对“音”作静态（非振动态）的理解，把“乐”读为“乐（yuè)”、把“比音而乐之”释为将“音”组织成曲调并用乐器演奏出来是顺理成章的；如果通观《乐记》全书，如果把“音”视为动态的，则“比音而乐”就应当或必然是“比音而乐(lè)”，而不是“比音而乐（yuè)”。毫无疑问，我们应该顾及全书，也应该把“音”视为动态的，但为什么通观全书、把“音”视为动态的，“比音而乐”就应当或必然是“比音而乐（lè)”而不是“比音而乐（yuè)”，这却是有待说明和论证的，而李文恰恰就没有提供这样的说明和论证。

我认为，无论是从上引52字看，还是从全书来看，“音”都是动态的，读“比音而乐”为“比音而乐（yuè)”都是顺理成章的。相反，如果把“比音而乐”读为“比音而乐（lè)”，则会出现这样三个问题：

（一）这52字说的是“心”形于“声”、“声”变为“音”、“音”成为“乐”的完整过程，即成乐或作乐的完整过程。而将“比音而乐”读为“比音而乐（lè)”，中间插进“听音而乐”的欣赏过程，便将这一段文字前后割裂了。

（二）这里所说的“乐（yuè)”，是以声音为主而兼及诗、舞的广义之乐，声音能使人“乐（lè)”，诗、舞也能使人“乐(lè)”，如要欣赏，自应由声音而兼及诗、舞。而将“比音而乐”读为“比音而乐（lè)”，此“乐（lè)”却只及声音而不及诗舞，故与原文之意不合。

（三）这里“比音而乐之，及干、戚、羽、旄，谓之乐”说的是“音”如何成为“乐”，三句密切相关，不可分割。而读“比音而乐”为“比音而乐（lè)”，势必释此三句为先“听音而乐（lè)”进行欣赏，然后才“及干、戚、羽、旄”形成乐舞，

或如李文所说“比照有组织有规律的、由人和乐器而发出的‘音’而同时进行的乐（lè）的精神运动（比音而乐之），再加上手执‘干戚羽旄’的舞蹈，就可以称为乐（yuè）了（谓之乐）”，这就理不顺、章不成，确如牛文所说“凭空添了一份混乱”。

既然如此，“‘比音而乐’就应当或必然是‘比音而乐（lè）’，而不是‘比音而乐（yuè）’”之说就难以成立了。

## 关于“音心对映”

李文认为“比音而乐”是“音心对映”，“声者，乐之象”也是“音心对映”。这也需要商榷。

李文之所以说二者都是“音心对映”，是因为把其中的“乐”都读为“乐（lè）”。但既然“比音而乐”能否读为“比音而乐（lè）”还成问题，它是否就是“音心对映”自然也就成了问题。那么，“声者，乐之象”呢？联系其前一句便可知“声者，乐之象”之“乐”就是“乐者，心之动”之“乐”，它是只能读为“乐（yuè）”而不能读为“乐（lè）”的，所以应该说，蕴含“音心对映”思想的不是“声者，乐之象”，而是“乐者，心之动”。

同样，李文将伶州鸠“夫音，乐之舆也”一句释为“音象车子一样运载着人们的‘乐（lè）’”，把它视作《乐记》“音心对映”思想的先声，也并不妥当。因为据《左传·昭公二十一年》记载，伶州鸠此句的上下文是“夫乐，天子之职也；夫音，乐这舆也；而钟，乐之器也。天子省风以作乐，器以钟之，舆以行之”，显然，“夫音，乐之舆”之“乐”就是“夫乐，天子之职”之“乐”，也就是“天子省风以作乐”之“乐”，它同样只能读为“乐（yuè）”，而不能读为“乐（lè）”。

那么，我国古代究竟有没有“音心对映”思想呢？当然是有的。但我认为，联系李文，有必要说明三点：

（一）这思想在《乐记》中的集中反映既不是“比音而乐”、“声者，乐之象”，也不是“音安，以乐”、“音怨，以怒”、“音哀，以思”，——这三句只是音心并论，还不是“音心对映”，——而是关于“其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；……”（《乐本》）、“志微噍杀之音作，而民思忧；啴谐慢易繁文简节之音作，而民康乐；……”（《乐言》）的论述。

（二）这思想在《乐记》之前确有渊源，但这渊源不是“夫音，乐之舆也”，而是“和声入于耳而藏于心，心亿则乐”（《左传·昭公二十一年》）、“乐（lè）必发于声音”（《荀子·乐论》。《乐记》“乐必发于声音”说即抄自《荀子》）。而所谓“和声入于耳而藏于心，心亿则乐”、“乐必发于声音”，虽也触及“音”、“心”关系，却还只是经验的表述，而并非理论的概括，只是蕴含“音心对映”思想的萌芽，而并未形成“音心对映”的明确思想，称之为“先声”，似乎评价过高。恐怕应该说，第一次明确提出音乐是情感艺术的是《乐记》，第一次明确提出“音心对映”思想的也是《乐记》。

（三）这思想在《乐记》之后还有发展，《声无哀乐论》所说“心应感而动，声从变而发，心有盛衰，乐亦隆杀”、奏秦声则叹羡而慷慨，理齐、楚则情一而思专，肆姣弄则欢放而欲惬，心为声变，若此其众”，就包含着比《乐记》更为明确的“音心对映”思想。

由此可知，如果仅仅为了找出“音心对映”思想，就不必在“比音而乐”上做文章，非把它读成“比音而乐（lè）”不可。

# 关于“他律论”

李文认为“比音而乐（lè）”就是“音心对映”，也就是“和律论”。“和律”一词大概是就兼顾“音”、“心”双方而言，所以李文认为“和律论”比各自“偏执一端”的西方自律论、他律论音乐美学都全面而科学。自律论确实偏执“音”之一端，可置而不论。问题在于究竟什么是他律论？以李斯特为代表的他律论是否偏执“心”之一端？

李斯特曾说，“感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不依靠情节和思想的媒介”，李文因此认为他律论排斥思想和理性，是唯情主义。但李斯特也曾说“标题的任务不外是事先向听众揭示出……作曲家力图在作品中表达的思想”、“音乐必须创造自己的语言，……好使它能够一清二白地表达思想感情”，可见他并不排斥思想。那么他是否自相矛盾呢？不，因为他自己讲得很清楚：“在纯音乐中感情的体现并不通过思想，并不象在大多数其他艺术——尤其是文字艺术中一样必须通过思想。如果说音乐表现感情比其他方法优越，通过音乐人可以传达自己心灵所体验的印象，那么，音乐的这种优越性主要是因为它有一种最高的性能——它能够不求助于任何推理的形式，而复制出任何内心运动来。……作者不是用语言、形象或思想来表达这些心灵活动的。”看了这一席话，我们就可以知道，所谓“感情在音乐中独立存在”，其意不在于根本否认音乐也有思想性、也能反映思想，而在于强调音乐不是通过思想表现感情，而是凭藉音响运动直接复制出情感运动。因此，它是主情的，却不是唯情的，是要强调音乐不同于文学等其他艺术的特殊性，而不

是要否认音乐与其他艺术的共同性。

李斯特还曾说，“音乐是不假任何外力，直接沁人心脾的最纯的感情的火焰”，李文因此又认为他律论把乐音运动本身误认为是“感情的火焰”，混淆了审美主客体的区别。但李斯特明确说过“人在创造艺术时却必须符合自然原有的规律，因为他是从自然中汲取必需的素材而赋之以新的、更高的生命的。……艺术的存在并非彻底决定于人的意志”，还说过“只有在艺术的领域内，……他才能自由地在自己的思想、感情之外他创造出一种物质的外壳，这个外壳既包含、同时又传达出思想和感情的特点和内容”（以上李斯特言论均引自张洪岛、张洪模、张宁译《李斯特论柏辽兹与舒曼》），这就表明他认为音乐的规律既在音乐之外，也在音乐自身之中，音乐自身既存在物质外壳，也存在思想感情，这物质外壳就是音响形式，其存在是为了“传达”、复制”出人的思想情感内心活动。因此，他并没有把乐音运动误认为“感情的火焰”，也就并没有混淆了审美主客体之区别。

可见李文对西方他律论的认识是一种误解。值得注意的是，迄今为止，国内音乐界对西方他律论的认识多与李文相同，也是一种误解。这误解是由“感情在音乐中独立存在”、“音乐是……感情的火焰”之类夸张性的文学语言引起的。我们应该透过这些语言的迷雾看清思想的实质，全面理解他律论。

基于这样的认识，我认为李斯特论乐也是兼顾主客，并论”“音”“心”，他与《乐记》在“音”“心”关系上的认识是相近的。我们可以说李斯特也是“音心对映”论者，同样也可以说《乐记》也是一种他律论，而很难说《乐记》的“音心对映”论比较李斯特的他律论全面、科学。

## 关于“乐者，乐也”

李文在高度评价“比音而乐（lè）”的同时，对《乐记》中“乐者，乐也”的命题也给予极高的估价，认为这表明《乐记》之“乐（yuè）”的根基是“真”，功能是“善”，结构是“美”，本质是涵超真、善、美之“乐（lè）”，认为这一命题将“对音乐艺术本质的认识，推上了空前的历史高度”。此说存在以下几个问题：

（一）“乐（yuè）”既能抒人之“乐（lè）”，也能给人以“乐（lè）”，其他艺术同样既能抒人之“乐（lè）”，也能给人以“乐（lè）”，因此“乐者，乐也”的命题便如牛文所说可作为一切艺术的本质性规定，而并未揭示出音乐艺术独有的本质。

（二）李文说，“诸子百家关于音乐艺术哲学、美学、心理学、社会学等方面的综合性探讨……都成为《乐记》作者创造性思维的无尽源泉和丰富基础”。既言“诸子百家”自应包括荀子在内。据此可以推论，李文认为《乐记》成书于《荀子》之后。而“乐者，乐也”的命题最初是由《荀子·乐论》提出的，因而《乐记》中的这一认识便不能说是“空前”的。

（三）李文认为《乐记》“君子乐得其道”说与《论语》“乐山”、“乐水”说一样，都肯定了自然与科学，肯定了音乐的“真”。此说也不妥。“知者乐山，仁者乐水”是以山、水比德，与其说它肯定了自然之“真”，毋宁说它肯定了道德之“善”。“君子乐得其道，小人乐得其欲”，其中的“道”与“欲”相对，它就是《乐本》中与“人欲”相对之“天理”，也就是“人道之正”，就是“亲疏贵贱长幼男女之理”，就是“德”的同义语，而

与科学毫不相关，所以这里肯定的也是“善”而不是“真”。“惟乐不可以为伪”倒是肯定了“真”，但意在强调音乐中感情的抒发必须真诚不能虚伪，而对抒发人民真情实感的郑卫之音，《乐记》却认为“哀而不庄，乐而不安”、“感涤荡之气，而灭平和之德”，竭力加以排斥。可见它不是把“真”看得高于一切，而是把“善”看得高于一切；不是把“真”当作“根基”，而是把“善”当作根基。

（四）“君子乐得其道，小人乐得其欲”、“先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也”，《乐记》虽然以“乐（lè）”来规定“乐（yuè）”，却只肯定“得道”之“乐（lè）”，而对“得欲”之“乐（lè）”则是否定的。因此“乐者，乐也”之“乐（lè）”确实涵超“真”、“美”，却并未超越于“善”之上，它也是要服从于“善”的。

所以我以为对《乐记》中“乐者，乐也”这一命题似乎不宜作过高的评价。

## 关于音乐的存在方式

李文所以将“比音而乐”读为“比音而乐（lè）”，不仅是为了说明《乐记》中有“音心对映”思想，而且是想进而说明《乐记》认为音乐必须经欣赏过程才算完成，音乐只有在主体感受到音响运动后才能存在。这也需要商榷。

首先，强调音乐存在于作曲、演奏、欣赏三者统一的完整过程之中，强调必须充分估价主体感受对音乐艺术的重要作用是对的，但李文过分夸大了这一点，认为作曲家创造的作品只能称为“音”，其中只有物质没有精神，只有形式没有内容，须待欣赏时

主体之“心”与之对映才成为“乐”。这样一来，就否定了客体之乐的存在，也实际上否定了音心对映关系，重蹈了自律论的覆辙。这大概是作者始料所不及的。

其次，《乐记》有时称“成方”、“成文”之“声”（即乐音）为“音”，称今日所谓音乐、乐舞为“乐”（《乐本》第一章）；有时称音响形式为“音”，称“通伦理”之“音”为“乐（《乐本》第三章）；有时称“溺音”、“淫乐”为“音”，称“德音”为“乐”《(魏文侯》)；却从未称作曲家的作品为“音”，称主体感受之“音”为“乐”。所以就全书而言，即使读“比音而乐”为“比音而乐（lè)”，也无从得出《乐记》强调主体感受的作用、肯定李文所说音乐存在方式的结论。

看来，李曙明君或多或少存在着以自己对音乐美学的见解代替对古代文献的分析这样一种倾向。这就牵涉到“六经注我”还是“我注六经”的问题。我们认为，如果是“作”——自己著书立说，自然不妨“六经注我”，借古人之酒杯，浇自己之块垒；如果是“述”——研究古代文献，则只能“我注六经”，即在尊重原意的前提下给予实事求是、恰如其分的判断评价，而不能“六经注我”，以今人的思想代替对古人的分析，使古人的思想适应自己的需要。至于有人说“一切美学史的研究方法，可以说都是中国过去所谓的‘六经注我’的方法”（见李泽厚、刘纲纪主编《中国美学史》第一卷绪论），那是把“我注六经”当成“六经注我”了，因为他们认为“从‘我’所主张的美学主张出发，对美学史上的各种理论作出评价判断”就是“六经注我”，而其实这正是“我注六经”。

## 关于建立新音乐美学的基石

那么，《乐记》能否作为二十世纪末叶人类音乐美学认识的旋转上升点，能否作为建立和发展具有中华民族特点的马克思主义音乐美学体系的一块基石呢?

《乐记》对音乐美学史的突出贡献，就在于它第一次深入探讨了音乐的本源和本质问题，提出了“感于物而动，故形于声”、“情动于中，故形于声”的命题，指出了音乐既是声音的艺术，又是情感的艺术；又进而提出了“音心对映”论，指出一定之“心”可作出相应之“音”，一定之“音”又可引起相应之“心”。但它强调“乐者，通伦理者也”、“先王之为乐也，以法治也”，把音乐当作名教的工具、政治的手段：强调“德成而上，艺成而下”，强调音乐必须以“中和”为准则，既不允许“心”的自由抒发，也不允许“音”的自由发展。这样的思想对音乐艺术是一种枷锁。以这种思想为指导，音乐就不可能成为人民的心声。音乐史的实践已经证实了这一点。

先秦道家在否定社会文化的同时也否定具体的音乐，又主张以恬淡、平和为美，这都对音乐艺术不利，也与人民的意愿不合。但它否定的主要是奴隶制、封建制礼制、道德束缚下的音乐文化，它所追求的则是自然，是挣脱人为束缚的“天籁”，所以它提出“中纯实而反乎情，乐也”(《庄子·缮性》)的命题，要求音乐合乎人的纯朴本性，表现人的自然情性。魏晋时期，嵇康舍弃了否定具体音乐的一面，发展了追求自然、反对束缚的精神，主张“越名教而任自然”，探求音乐的“自然之理”，探讨音乐艺术的特殊规律，发展了道家思想。明中叶以后，李贽等又舍弃崇

尚恬淡、平和的一面，而更突出追求自然、反对束缚的精神，明确提出“以自然之为美”，主张内容上抒发自然情性（真情实感）而不受礼制束缚，形式上自由抒发情性而不受成规制约，从而使道家音乐美学思想更趋合理。

道家音乐美学思想和以《乐记》为代表的儒家音乐美学思想都有合理因素，也各有其不足之处。二千多年来，两家思想既互相对立、互相斗争，又互相渗透、互相交融，这是中国音乐美学史的一个显著特色。鉴于此，窃以为今天建立具有中华民族特色的新音乐美学体系，与其以《乐记》作基石，不如弃儒、道之短，取儒、道之长，以两家思想中的合理因素作基石之为宜。

以上管见，不知李曙明君以为如何？

（原载《人民音乐》1986年第1期）

# 为李斯特一辩

## ——就其音乐美学思想答李曙明君，兼与于润洋、关伯基君商榷

《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响曲》（以下简称《柏辽兹》）是集中体现李斯特音乐美学思想的重要论著。正是根据这部论著，人们历来认为李斯特的音乐美学思想与汉斯立克截然相反，汉斯立克偏于“音”之一端，否定音乐表现感情的可能性，说音乐的内容就是乐音运动形式，这是“唯音主义”的自律论；李斯特则偏于“心”之一端，既把音乐本身当作感情，混淆审美主客体，又把感情与思想、理性对立起来，排斥思想与理性，这是“唯情主义”的他律论。也是根据这部论著，人们历来还认为李斯特思想混乱，自相矛盾，其理论是唯心主义的感情论。此种观点在我国音乐界甚为流行，已成定论，而其突出代表则是李曙明君。

李曙明君为高度评价他主张的“和律论”，曾在《音心对映论》[1] 中提出他对李斯特音乐美学思想的基本看法。对此，我曾表示异议，说“李斯特论乐也是兼顾主客，并论‘音’‘心’[2]。

---

① 载《人民音乐》1984年第10期。

② 见《人民音乐》1986年第1期所载拙作《〈音心对映论〉质疑》。

针对我的异议，李曙明君又写了《漫议李斯特的音乐理论》一文[①]，详尽阐述他的见解，问我“是否以此为然。”

我愿明确回答李曙明君，我并不以《漫议》为然。我更愿乘此机会一吐骨鲠，说出我对《柏辽兹》及有关音乐美学问题的管见，为李斯特辩护，与李曙明、于润洋、关伯基君商榷，以期将这一讨论深入下去。

## 一、关于“排斥理性”

说起李斯特对音乐的见解，人们通常想到的是《柏辽兹》中如下的一些话：

> 感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借“比喻”的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。
>
> 只有在音乐里，由于那自由自在的、充满着温暖的力量的感情的激流，使我们从 Thought（思想）的魔鬼势力下解脱出来，使我们的发皱的额头从思想的重负之下得到暂时的解脱。
>
> 只有音乐中所表现的感情能使我们从理性及其支配下的表现手段中解脱出来；如把这些手段和直觉相比较，它们在表现力量、表现温柔和光彩方面，是既不充分又不完善的。

这些便是说李斯特把感情与思想、理性对立起来，说他排斥思想与理性的具体依据。但《柏辽兹》中更多的却是肯定音乐能表现

① 载《甘肃艺术学校学报》1987 年第 1 期。以下简称《漫议》

思想的文字，如：

> 只有在这里（指艺术，包括音乐）他（指艺术家，包括音乐家）才能够自由地在自己的思想、感情之外创造出一种物质的外壳，这个外壳既包含、同时又传达出思想和感情的特点和内容。
>
> 标题的任务不外是事先向听众揭示出……作曲家力图在作品中表达的思想。

在《罗柏特·舒曼》中李斯特也说过不少类似的话，如：

> 音乐必须创造自己的语言，……好使它能够一清二白地表达思想感情。

上引前三条文字否定了音乐与思想的联系，后三条则肯定了二者的联系，这，又是说李斯特思想混乱、自相矛盾的具体依据。

但所谓思想混乱、自相矛盾，其实是一种误解。因为《柏辽兹》的主旨虽然是为标题音乐辩护，文中却也时时论及无标题音乐即纯音乐，以之与标题音乐对比，其中有一部分[①] 还集中论述了纯音乐，而上引前三条文字便全都出于这一部分，后三条则既不出于这一部分，也非就纯音乐而言，而是指标题音乐。这就是说，李斯特否定音乐与思想的联系，是就纯音乐而言，肯定二者的联系，则是就标题音乐而言，其思想既不混乱，也不矛盾。保罗·亨利·朗格曾说："考察这位谜语般的艺术家（指李斯特）

① 见中译本《李斯特论柏辽兹与舒曼》第 26 页第二自然段至第 29 页第二自然段。下文引李斯特论柏辽兹、舒曼文字均出该书。

的音乐作品和文章时要用批判的眼光，清醒的头脑。因为这里的论点和一般习惯上对李斯特的评价之间的矛盾好像是非常尖锐的，很可能引出种种根深蒂固的误解。”① 说李斯特思想混乱、自相矛盾，便是这种“根深蒂固的误解”之一。

那么，李斯特认为纯音乐和标题音乐各有什么特征，它们的关系又是什么呢？《柏辽兹》中集中论述纯音乐的那一部分，一开始有一段文字谈到了纯音乐的特征：

> 在纯音乐中感情的体现，并不通过思想，并不象在大多数其他艺术——尤其是文字艺术中一样，必须通过思想，如果说音乐表现感情比用其他方法优越，通过音乐人可以传达自己心灵所体验的印象。那么，音乐的这种优越性主要是因为它有一种最高的性能——它能够不求助于任何推理的形式，而复制出任何内心运动来；我们知道，这类推理的形式是种类繁多，而同时又有很大的局限性，它们在表达人的内心运动时，最多只能说明和描绘我们的感情，但是，它们或完全不能直接表达感情的强度，或只能用形象或比拟来表达一个大概。反之，音乐却能同时既表达了感情的内容，又表达了感情的强度；它是具体化的、可以感觉到的我们心灵的实质。

《罗柏特·舒曼》、《肖邦》又各有一段与此相近的文字：

> 如果诗人的诗句象气球的吊篮一样在大地的气层中翱

① 《十九世纪西方音乐文化史》。

> 翔，那交响乐作者的音响有足够的威力扶摇直上到无限高的、无边无际的空间，到以太的怀抱中，在这个空间里普通的肺不能呼吸，因为这里没有如形象和文字这样密的空气，而其他艺术正是从这样的空气中吸取它们所需的氧气的。
>
> 在音乐里和在建筑学里一样，感受是和情绪联系着的，毋需用思想和判断做中介。它不象在演讲艺术，在诗歌、雕刻、绘画、戏剧等那里一样，必须知道和懂得它们的内容。

根据这几段文字，联系《柏辽兹》中其他有关论述，可知李斯特认为纯音乐有这样一些特征：1. 其表现对象是感情，更确切地说是“人类一般感情的抽象表现”，即情绪。2. 其表现手段是音响运动，表现时不是通过“比喻”（即象征）、“情节”、“思想”、“理性”、“推理形式”（实指语言），而且直接复制出情绪运动。3. 与绘画、文学等不同，它既不能再现触动情绪的外在物体，也不能表达产生情绪的内在思想，这是它的弱点和局限性；但它能直接表现人的感情，也能直接激动人的感情，这又为其他艺术所不及，是它的长处与优越性。4. 作曲家总是力图表达其思想，但纯音乐本身却无法表达思想，因此纯音乐的内容是不明确的，有可能引起误解；但也正因为没有明确思想的约束，纯音乐中的感情便是自由自在的，纯音乐的境界便是只可意会不可言传的，这就为欣赏者提供了自由想象的广阔空间，提供了主观理解的无穷乐趣。5. 感情是音乐的生命。与绘画、文学等其他艺术不同，唯有纯音乐能不凭借任何外力，直接表现人的心灵——感情，也能直接打动人的心灵——感情，因此它是最艺术的艺术，最崇高的艺术。

李斯特所说的标题音乐则有这样几点值得注意：1. 标题是

作曲家写在纯器乐曲前的一段通俗易懂的话，它可以是诗，也可以是散文，可长可短，可以对听者暗示或详细说明作曲家想要展示的思想与景象。这是出于作曲家的需要——避免任意猜测，也是出于欣赏者的需要——避免堕入迷宫。2. 标题的任务是向听众揭示作品的内在动机，揭示作曲家力图在作品中表达的思想，因此标题应是作品内在的、有机的、不可分割的组成部分，而不是画蛇添足，不是外加的、可有可无的东西。3. 标题音乐不仅凭借全曲及各乐章的标题说明作品所要展示的思想或景象，而且通过反复出现的性格化旋律象征人物的性格。这就是标题音乐的主要表现手段。4. 因此标题音乐“能够表现任何诗的题材，并体现一切预先用文字刻划的诗的构思”，能使作品的内容由不明确而明确，使听者的印象由不确定而确定。也就是说，纯音乐只能表现情绪，标题音乐则也能表达感情的具体内容，表现景象和思想。

李斯特认为标题音乐的出现是历史的必然，是音乐艺术史上的重大革新，因而他热情地提倡标题音乐，坚定地为之辨护，甚至认为“要想实现标题性的一切条件就必须要有比创作纯音乐还要高的精神修养”。而同时，他又认为标题音乐的兴起并不影响纯音乐的生命力，标题音乐与纯音乐可以也应该并存不悖。他尤其反对关于音乐“之可贵只是在于它是体现思想的”，标题音乐的兴起说明纯音乐“不能自己独立存在”的说法，故而明确宣布：“假如为了恢复真理的原故，必须抛弃一切标题，那末，毫无疑问，我们宁可失去这个音乐的最丰富的泉源之一（指标题——蔡按），也决不肯去切掉音乐艺术的生命线，否定它有独立存在的价值。”这里所说的“生命线”是指表现感情；这里所说的“真理”是指音乐的本质在于表现感情。可见，归根结蒂他是

把纯音乐置于标题音乐之上，认为纯音乐更能体现音乐的本质。

以上表明，李斯特不是笼统地认为音乐不能表达思想，而是认为尽管任何作曲家都力图通过音乐表达思想，但纯音乐由于其表现手段的特殊性，只能表现感情，无法表达思想，唯有标题音乐才能凭借标题等手段表达思想。以上还表明，李斯特不仅不反对通过音乐表达思想，而且还以其理论与实践倡导标题音乐，推进创造革新，努力使音乐"一清二白地表达思想"。因此，把感情与思想、理性对立起来，排斥思想与理性的说法，也是一种"根深蒂固的误解"，并不符合李斯特的思想实质。

正确评价李斯特的音乐美学思想，重要的问题不在于辨明李斯特是否排斥思想，而在于弄清音乐的本质是否在于表现感情，纯音乐是否只能表现感情无法表达思想。

《漫议》认为"就艺术范畴而言，人的感情与思想虽然可以有相对的独立性，但在本质上却是一个相互制约相互渗透的辩证的精神统一体。任何能进入艺术作品中的审美感情，都有一定的思想为背景为依据；任何思想都可在一定条件下转化为艺术中的审美感情"，认为就音乐而言，"所谓'凭借音响运动复制出情感运动'的'复制'过程，必须有深刻的思想作基础，而这思想必然转化到'复制'品之中。所以无论就'复制'（即创作）过程或'复制'结果即作品而言，'情感'都不可能超然独立于'思想'之外"，甚至认为"音乐中感情的每一条'血管'都有与之相应的思想流动"，"思想必然与感情相互渗透"是"铁的规律"。这种说法存在三个问题。第一，既说"感情与思想……可以有相对的独立性"，又说"无论就'复制'（即创作）过程或'复制'结果即作品而言，'情感'都不可能超然独立于'思想'之外"，"感情的每一条'血管'都有与之相应的思想流动"、"思想必然

与感情相互渗透”，这是显而易见的自相矛盾。第二，就主体（人）而言，感情与思想确实常常相互渗透，就客体（艺术，音乐）而言，感情与思想是否也必然相互渗透，这是两个问题，不能混淆。我认为，主体（人）中感情的相对独立性，为艺术中只表现感情不表达思想提供了可能性，所以我赞同于润洋《音乐美学史学论稿》（以下简称《论稿》）的见解，“对于引起情感反应的对象和产生情感的思想基础来说，情感一经产生便具有了自己的相对独立性。在这种情况下，通过非概念的某种特定手段，越过引起情感反应的对象和情感赖以产生的思想基础，直接揭示已经具有高度概括性和相对独立性的感情过程，这不是不可能的”（第 31－32 页）。第三“任何能进入艺术作品中的审美感情，都有一定的思想为背景为依据”、“‘凭借音响运动复制出情感运动’的‘复制’过程，必然有深刻的思想作基础”是一回事，“这思想必然转化到‘复制’品之中”，音乐中“思想必然与感情相互渗透”是另一回事，前者是毫无疑问的，后者却有待论证，而《漫议》却并未提供应有的论证，并未说明就纯音乐而言思想如何转化到“复制”品中，思想与感情又如何相互渗透。

《论稿》一方面认为“任何一个艺术家的情感都不能不是受自己的思想支配的”（第 34 页）、“任何一种深刻的情感都不能完全离开思想的制约”（第 102 页）、“音乐就本质而言，它不是通过自己的声音结构直接去传达某种思想、观念，而是通过情感这一中介达到对现实的本质的反映”（第 34、102 页）、“进步的、高尚的思想、观念在器乐作品中是通过作曲家对现实所持的感情态度体现出来的”（第 3 页），一方面又认为“器乐所表现的只是作曲家在一定思想基础上产生的、对客观现实的情绪、感情反应。器乐的内容不是抽象的逻辑思维，不是概念、判断、推理、

结论等理性内容，而是感性的、具体的情绪、感情内容”（第2页）、“由于器乐表现手段的特殊性质，它不仅不能直接表达抽象的概念、思想、观念，而且也不擅于表现可见的视觉形象，不擅于描绘或模拟感官可以感知的实在的客体。……当没有其他非音乐因素给以解释和说明的时候，器乐本身只能直接表达作者的情绪、感情、体验本身，却不能展示引起这种情绪、感情、体验的究竟是些什么事物，不能提供产生这种情绪、感情内容的社会原因是什么”（4－5页）、“由于音乐的物质手段具有不能重现概念的那种非语义性，情感内容通过声音体现在音乐中之后，对于听者来说，它的确定的思想概念含义便无法具体把握了。也许可以说情感内容的确定性被非语义性的声音手段给‘滤掉了’”（33页）。这也存在三个问题。第一，就主体（人）而言，感情不能不受思想支配或制约是一回事，就客体（艺术，音乐）而言，作品是否可以越过思想而直接表现感情又是一回事，而如上所述，《论稿》是认为艺术品可以越过思想直接表现感情的。既然如此，说感情不能不受思想支配或制约便没有多大意义，它无助于说明音乐是否能表达思想，如何表达思想。第二，如果说音乐能通过感情的中介“达到对现实的本质的反映”，思想、观念能“通过作曲家对现实所持的感情态度体现出来”，那就必须说明音乐是如何达到这一点，如何体现这一点的，而《论稿》却没有提供这样的说明。第三，既然认为纯音乐既不能展示引起感情的是什么事物，又不能提供产生感情的是什么社会原因，既然认为确定的思想概念在纯音乐中无法把握，那就实际上否定了“体现”思想、观念，“达到对现实的本质的反映”的可能性。于是，纯音乐究竟能否表达思想，便依然是个有待解决的问题。

本文认为，主体的感情可以逻辑地区分为情感与情绪。情感

是感情的具体内容，它必然涉及引起感情的外在事物和主体对这一事物的认识、评估、态度等思想、理性因素。情绪则是感情的表现形式，它又可以逻辑地区分为喜怒哀乐等色调与起伏变化的动态。一般说来，一定的色调总是表现为一定的动态，二者的关系是对应的，确定的；但由于民族、地域、时代、个性等诸多因素的影响，这种对应又是相应的，有不确定的一面。二者间的对应性是基本的，不确定性是次要的。情绪与情感的关系则要复杂得多，同一情感可表现为不同的情绪形式，相似的情绪形式又可能由不同的情感产生，二者间不存在什么对应性。而纯音乐的表现手段却既没有形象性，不能表现引起感情的外在事物，又没有语义性，不能表达产生感情的认识、评估、态度等思想理性因素，而只有与情绪中的动态同样在时间中展开、在运动中变化的乐音，因此它能够首先凭借同态同构关系直接而充分地表现情绪中的动态，继而凭借动态与色调间的基本对应关系表现情绪中的色调，却无法表现感情的具体内容——情感，也就无法表达产生情感的思想，如要表现就不得不借助非音乐因素，成为标题音乐。基于这样的认识，我认为李斯特对纯音乐的论述准确地抓住了音乐的特殊性质，是科学的、合理的。《论稿》曾说“浪漫主义音乐美学……在强调音乐同各门艺术之间的互相沟通、渗透、融合的同时，忽略了音乐做为一门独立艺术的一系列特殊性质（24 页），这一论断至少对于李斯特并不适用。以上就是创作而言。若就欣赏而言，那么人们从纯音乐所能感受到的只是某种情绪，情感体验则是通过这情绪的中介，凭着自己的想象而唤起的以往的经验，它不是作品所传达的，即不是作者的，而是欣赏者自身的。这就是说，音乐欣赏是一个由音响形式凭借同构同态关系引起情绪动态反应，进而凭借基本对应关系唤起情绪色调，最

后由欣赏者通过想象产生情感体验的过程。基于这样的认识，我认为李斯特所说欣赏纯音乐的乐趣“永远是不受任何其他事物约束的，永远是主观的”完全符合音乐欣赏的实际，也是合理的。而《论稿》所说“人们从贝多芬第三交响曲所感受到的是作者在资产阶级人道主义世界观基础上、在法国大革命直接感染下产生的种种复杂的感情体验，而不可能通过这部交响曲来直接理解资产阶级人道主义思潮和法国大革命事件本身，因为这些内容在一首器乐作品中本来就是无法体现的（第 2 页）则有待商榷，因为既然器乐本身无法体现资产阶级人道主义思潮和法国大革命事件，人们当然也就不可能感受到在这思潮基础上、在这事件感染下产生的感情体验，而只可能感受到自身以往的情感经验。

为了正确评价李斯特的音乐美学思想，还必须弄清另外两个问题。一个是音乐的本质是反映现实生活还是表现主体感情，一个是音乐之可贵是否只在于表达思想，是否表达了思想音乐的价值就更高。这两个问题是互相关联的，认为音乐的本质在于反映现实生活不在表现主体感情，就必然强调思想性，把表达思想的价值看得高于表现感情。《论稿》说，柴可夫斯基《悲怆交响乐》“的价值绝不仅在于它生动而强烈地表现了人类丰富的情感，而更在于蕴藏在这种情感表现中的深刻的思想性。它的价值在于它通过音乐的手段独特地揭示了 19 世纪末俄国知识分子面临深刻的精神危机这样一个严肃的社会问题。也正是在这个意义上，我们说音乐绝非如汉斯立克所说的自律的，而是现实的反映。……因此，我们认为音乐就其本质而言，它不是直接去‘表现’某种思想、观念，……而是通过感情这个中介达到对现实的本质的反映”（第 34 页）。这就是认为音乐的本质在于反映现实，表达思想，就是认为表达思想的价值高于表现感情。在这方面，关伯基

《略论李斯特的美学思想》[1]（以下简称《略论》）一文的观点更为鲜明，它甚至把强调纯音乐表现感情不通过思想的观点称为“落后于时代的残存的旧思想”，把要求音乐（标题音乐）既表现感情又表达思想的观点称为“先进思想”，说后者与前者是“唯物与唯心、积极与消极的矛盾”。本文则认为，就一般艺术而言，作品中出现的并非生活的原型，而是艺术家独特的创造，创造的目的则不在再现现实生活，而在表现主体感受，这就决定艺术虽然不可避免地带有一定的客观性，其本质却不在于客观性而在于主体性。就音乐艺术而言，一方面它不是象文学那样通过故事情节表现内心感受，也不是像绘画那样通过景物、肖像表现内心感受，而是凭借声音直接表现内心感受，另一方面声音这一表现手段的特殊性决定它不可能再现外在景物而只可能表现内心感受。因此，音乐具有最强烈的主体性，它的本质尤其不在反映现实生活，而在表现主体感情，或如黑格尔所说，“不在于反映出客观事物而在于反映出最内在的自我”。本文还认为，就一般艺术而言，它虽然也能表达思想，其本质却不在表达思想而在表现感受，它虽然也有认识作用，其根本的功用却不是认识外界生活而在满足主体审美欲求，提高主体精神境界。就音乐艺术而言，它本身又只能表现感情不能表达思想（《悲怆交响乐》本身并未揭示出“十九世纪俄国知识分子面临深刻的精神危机这样一个严肃的社会问题”，如无非音乐因素帮助，欣赏者就不可能把握这一社会问题，也就不可能领会“蕴藏在作品情感表现中的深刻的思想性”），即便是标题音乐，表现思想也不是它的所长，所以李斯特说“只有很少的听众能够理解他的思想。甚至那些极愿深入探

---

① 载《广州音乐学院学报》1984年第3、4期，1985年第1期。

索作曲家所表现的种种感情之实质的人都不能由始至终地抓住作曲家的思路”[1]。因此，不能认为音乐之可贵在于表达思想，也不能认为表现了思想的音乐价值就更高。而就音乐的本质而言，就音乐相对于其他艺术的优越性而言，则应该说，音乐的根本价值不在于表达思想而在于表现感情，基于这样的理解，我又认为，李斯特把纯音乐置于标题音乐之上，把表现感情视为音乐的生命线，是完全正确的，无可非议的。

因为强调音乐的本质不是反映外在生活而是表现内心感受，不是表达思想而是表现感情，李斯特的音乐思想常被人们归结为唯心主义。《略论》就曾说，李斯特“谈到感情本身时，却没有继承唯物主义的观点，使它脱离实践，撇除了思想基础，使这种观念形态的东西变成先验物、神秘化，从而陷入唯心论的泥潭里”。《论稿》也曾说，“我们承认音乐最重要的内容是情感的表现。但这情感本身绝不象感情美学所理解的那样，是什么同理性、思想对立的、超脱一切的纯主观精神。在我们看来，人类的情感是人对作用于他的客观事物的主观体验和心理反应，是人对客观现实的一种反映形式”，它因而认为必须与以李斯特为代表的感情美学划清界限（第 33 页）。然而，《柏辽兹》是在论标题音乐的同时论及纯音乐究竟能表现什么，而不是在讨论它所表现的对象——主体的情绪从何而来，是主观自主的还是外界作用后的产物，所以这里根本就不涉及唯心唯物的问题。问题还在于，《柏辽兹》虽未正面讨论人的情绪从何而来，却也说过“心灵的感受常常是由很多不同的刺激引起的”（第 31 页）、“交响曲名为《哈罗尔德在意大利》，作曲家正是想以这个标题表现出意大利的

① 《论柏辽兹与舒曼》第 83 页。

美好的大自然，表现出意大利人豪放、灵敏、热情的性格在这个充满痛苦的人的心灵中造成的印象”(第68页)，在《罗柏特·舒曼》中李斯特又曾说过“谁如果认为好象作曲家拿起笔和纸就是渴望表现、描写或描绘某一事物，那当然就错了。虽然如此，但不应该对外来的偶然影响和印象估计不足。除了音乐的想象以外，某一思想……常常也起一定的作用，除了耳朵、眼睛也起作用”（第162－163页），这就否定了李斯特把感情理解为纯主观精神，李斯特音乐思想是唯心主义感情论的结论。

值得深思的是，在近40年来的中国音乐界，人们尽管明知音乐本身无法单独表达思想，却总是要求音乐表达思想，总是把思想性的高低当作衡量音乐作品优劣的主要尺度，总是要求音乐反映现实生活而不愿或不敢提音乐的本质在于表现主体感情。我国音乐实践中之所以长期存在无视音乐的特殊性，否定无标题音乐，将标题音乐庸俗化，歌曲一花独放器乐创作消沉，以聂耳、冼星海为准则贬斥其他流派等弊病，其美学思想上的原因就在这里。鉴于此，窃以为为了彻底根除这些弊病，使音乐事业得以正常而自由地发展，我们应该理直气壮地承认：音乐的本质不在反映外界生活而在表现主体感情。

## 二、关于“混淆主客”

《音心对映论》说“他律论者把乐音运动本身误认为是‘感情的火焰’”，《漫议》说李斯特“将主体内在的心灵活动与对映这活动的客体音响运动等同起来”，他“不是‘兼顾主客’，而是以客为主，以客代主，以客排主”。它们都认为李斯特混淆了审美主客体。

李斯特确实在《柏辽兹》中说过“音乐是不假任何外力，直接沁人心脾的最纯的感情的火焰”一类的话，但谁都能理解这里用的是文学语言，而不是科学的论断。既然音乐的本质在于表现感情，既然乐音凭借同态同构关系能直接而充分地表现情绪，那么夸张地说音乐是感情的火焰，是赤裸裸的感情也无可厚非，这里并没有什么原则性的错误。如果认为这就是把主体之心与客体之音等同起来不作区分，那就真应了一句古话，“痴人前不得说梦”了。

更重要的是，李斯特除了以这一类文学性的夸张语言强调音乐中感情的重要性以外，对音乐中的客体及主客关系并非没有论述。如若不信，请看下面这两段话：

> 到底音乐是什么呢？……要回答这个问题不能脱离它的三个基本因素，即：节奏，旋律与和声。……不管我们今天创造音乐要求多少知识和各方面的技能，不管要求多高的旋律才能与和声技巧，要求掌握配器的艺术，要求深入了解组织音响效果的奥秘——音乐本身……实质上是单纯朴素的三位一体。（第 8－9 页）
>
> 艺术中的形式是放置无形内容的容器，是思想的外壳，灵魂的躯体。因此形式应当细加琢磨和适应它所包含的内容，内容应当透过它使大家都能看得清楚。每一种形式上的缺点都象晶莹的容器被蒙上一层混浊的蒸气一样，妨碍思想的照耀和发光，使思想暧昧不明。因此掌握形式和专业技巧是很重要的事，否则不能成为大艺术家。这是重要的，但不是唯一的，也不是最主要的！因为如果没有伟大、美好的思想赋予形式以生活，那末，僵死的形式对他有什么用呢？

……为形式而制造形式是工业的事，而不是艺术的事。谁如果这样做的话，即使他自称艺术家，也仍然是干手艺的行当。创造表现思想感情的形式和为这个目的来运用它，这就是从事艺术。（第130页）

诸如此类的话，在《柏辽兹》、《舒曼》、《肖邦》中可谓比比皆是，它们充分说明李斯特对形式的重要性有足够的估价，对音心关系有明确而科学的认识。既然如此，说他混淆主客体，便有断章取义之嫌，便也是一种“根深蒂固的误解”。

在《柏辽兹》中还有这样一段话：

人在创造艺术时却必须符合自然原有的规律，因为他是从自然中汲取必需的素材而赋之以新的、更高的生命的。……因此艺术的存在并非彻底决定于人的意志。……艺术发展的过程及其未来的命运不是由人来决定的，而且也不可能预先予以规定。

这表明李斯特不仅没有混淆审美主客体，而且清醒地认识到，一方面艺术（包括音乐）的物质手段来自自然（尽管经过人的程度不同的改造），就有它自身的、不以人的意志为转移的特征；另一方面艺术（包括音乐）作为人的创造，作为人的精神产物，又有超出它自身的、决定于人的特性：所以艺术既决定于人的意志，又并非彻底决定于人的意志。至于艺术的发展过程，则更是有着不以人的意志为转移的客观规律，而不能预先加以规定。而《漫议》却说“艺术是人创造的，它当然要彻底决定于人的意志。……艺术家们的意志又都受自然与社会存在的制约，……艺术品

的创造过程……常有意志的不断修正。但修正后的符合规律的意志正是造成杰出艺术品的‘意志’。所以从最终的结果即‘艺术的存在’而言，应当说，它是‘彻底地决定于人的意志’”。对此似乎不必多说，只需指出两点。第一，既说彻底决定于人的意志，又说人的意志要受自然与社会存在的制约，要不断修正使之符合规律，这是明显的自相矛盾，这也就说明艺术并非彻底决定于人的意志。第二，既然认为艺术彻底决定于人的意志，那就否定了艺术的客观性，所以《漫议》一面把混淆主客体的错误强加于李斯特，一面却自己犯了混淆主客体的错误。

## 三、关于“他律论”

自1929年费利克思·卡茨《音乐美学的主要流派》问世以来，以李斯特为代表的浪漫主义音乐美学一直被称为“他律论”。而所谓“他律论”，就是与自律论截然相反，后者偏于“音”之一端，前者偏于“心”之一端，所以《漫议》称后者为“唯音主义”，称前者为“唯情主义”；所以《论稿》将二者等量齐观，认为“自律”、“他律”各有自己的片面性和局限性（第92页）。但本文前面的讨论已经说明李斯特并未混淆主客体，也并不象自律论那样偏执一端，这就可见称之为“唯情主义”是不适宜的；前面的讨论又说明李斯特认为艺术（包括音乐）既有自身的、不决定于人的特性，又有超出自身的、决定于人的特性，即既有自律性，又有他律性，这又可见称之为“他律论”也是不适宜的。因此本文认为，应该为李斯特的，也为以李斯特为代表的浪漫主义音乐美学正名，摘掉由于“根深蒂固的误解”而强加于它的“他

律论”帽子，恢复其庐山真面目[1]。

对于李斯特的音乐理论，《漫议》还有一个总的评价：“李斯特是一位举世公认的伟大作曲家，但却不是一位概念清晰、判断精确、推理严密的伟大的音乐理论家。……他的理论大半是一种充满艺术激情的直观经验描述，……常超过‘度’的规定，因而出现偏颇、自相矛盾等缺陷”。本文前面的讨论已经可以说明这一估价与李斯特的思想实际并不相符。此外，我还想指出一个事实，即李斯特曾苦攻哲学与音乐评论，音乐评论是他一生中除创作、演奏、指挥以外的又一项重要音乐活动。六卷《李斯特文集》便是这一活动的辉煌成果，其理论的价值似乎不容低估，所以正如萨姆·摩根斯坦在《作曲家论音乐》中所说，“李斯特的书信和评论文章极多，反映了他的博学多识。也许它们的重要性不亚于他的音乐作品”。

最后，我愿以苏珊·郎格的一席话结束这篇辩护辞：“哲学家……要拜艺术家为师，只有他们才用自己的行话交谈，从而有可能避免哲学语言的呆板和诘屈聱牙，艺术家对那些东西是极不耐烦的。事实上探讨艺术而不在某种程度上采纳艺术家的语言是不可能的。他们……并非完全（虽然有一部分）由于他们在语言方面没有受过严格的训练，……从而染上了概念‘含混不清的毛病’。由于表达其准确的经常又是难以言传的思想，必然要求语言的形象和有力，故艺术家的用语往往带有隐喻性质。……藐视

---

① 据《人民音乐》1988 年第 1 期所载蒋一民《关于绝对音乐思想的再认识》一文介绍，德国音乐学家摩塞尔在其论著中未将李斯特、柏辽兹、舒曼等归入他律派，而称之为“两种规律的混合”。《音乐研究》1988 年第 1 期所载将一民《模仿论与感情美学》说“感情美学实际上是一种‘音心对映论’”。本文对此表示赞同。

艺术家们诗一般语言的批评家，在这问题上的认识很可能失于肤浅，从而不是去开掘他们真正思考和发现的东西，反而将不是他们的东西，硬加在他们的头上。”[①]

（原载《音乐研究》1988年第4期）

① 《情感与形式》中译本第4页。

# “和律论”质疑

## ——兼论《乐记》

继《音心对映论——〈乐记〉“和律论”音乐美学初探》(载《人民音乐》1984年第10期。以下简称《对映论》)之后，李曙明君又陆续发表《〈老子〉与〈声无哀乐论〉音乐观新探〉(载《音乐探索》1986年第1期。以下简称《新探》)、《再论“音心对映”——兼析牛龙菲君的“乐心对映”》(载《人民音乐》1986年第2期。以下简称《再论》)、《漫议李斯特的音乐理论》(载《甘肃艺术学校学报》1987年第1期。以下简称《漫议》)、《中国古代音乐观念的异国现代知音》(载《人民音乐》1987年第11期。以下简称《知音》)，进一步阐发其“和律论”，认为“中国古代贤哲素朴辩证系统思维的高度素养，令《乐记》、《老子》、《声无哀乐论》一定程度地超越了时空、派系的束缚和局限，并各以独具特色的论证方式，共同构建了既非自律又非他律的‘和律’音乐美学的辉煌殿堂”(《新探》)，认为二十世纪七八十年代东欧依拉奈克的语义学音乐美学、苏联马雷舍夫的符号学音乐美学是这种“中国古代音乐观念的异国现代知音”，二者都高于自律论、他律论，“洋溢着辩证思维的智慧”(《知音》)。

我对李君的观点不敢苟同，曾写《〈音心对映论〉质疑》(载《人民音乐》1986年第1期。以下简称《质疑》)，主要就对《乐记》思想的理解提出商榷。今感意犹未尽，故再写本文与之继续

讨论。

## 一、关于“和律论”

何谓“和律论”？李君对此有明确的定义与说明，即“和律者，和‘音’与‘心’的对映运动规律为一体之谓也。……自律论者，失之于‘唯音’倾向的追求，他律论者失之于‘唯情’倾向的偏颇。‘和律论’兼顾音心，在音心的对映运动中把握音乐的本质”（《知音》）。这就是说，“和律”是相对于自律、他律而言，自律论唯音，他律论唯情，“和律论”和此二者，兼顾音心（情）。此说便有问题。嵇康《声无哀乐论》认为“和声无象”、“音声有自然之和，而无系于人情”，“声之与心，殊途异轨，不相经纬”，汉斯立克《论音乐的美》认为“音乐无内容”，“‘情感的表现’不是音乐的内容”，“音乐的内容就是乐音的运动形式”，这说明自律论确实割裂音心，有唯音倾向。李斯特则在《罗柏特·舒曼》中明确地说，“艺术中的形式是放置无形内容的容器，是思想的外壳，灵魂的躯体”，“掌握形式和专业技巧是很重要的事，否则不能成为大艺术家。这是重要的，但不是唯一的，也不是最主要的，因为如果没有伟大、美好的思想赋与形式以生活（疑当作“生命”——蔡按），那末，僵死的形式对他有什么用呢?”，“创造表现思想感情的形式和为这个目的来运用它，这就是艺术”，可见以李斯特为代表的一派并未割裂音心，偏执一端，而是认为音乐艺术既有自律性，又有他律性。称这一派为“他律论”，把他们的主张归结为“唯情主义”，是一种“根深蒂固的误解”（详拙作《为李斯特一辩》）。既然如此，就应该说，被称为“他律论”者的李斯特早已是“兼顾音心，在音心的对映运动中

把握音乐的本质"；就应该说，"和律论"的提出，除其名称之外并无新的意义。

"和律论"还涉及音乐存在方式问题，认为音乐艺术是"音心对映系统运动过程"，"音系统是物质的、客体的、现象的动态存在；心系统是精神的、主体的、本质的动态存在。……这里，'音'是形式，'心'是内容"，思想感情"不在音响中存在"，而只"在人类的主观内心世界中运动"(《对映论》)，认为"音乐就其整体来说，是一个过程，是一个由不同阶段构成的体系。它既是客观存在的物质构成物，又是存在于人的大脑中的一种意识现象，不能脱离欣赏者的感受而独立存在"(《知音》。此系《知音》转引于润洋《符号、语义理论与现代音乐美学》介绍依拉奈克、马雷舍夫思想之言，《知音》作者赞同这一观点，称之为"异国现代的音心对映论")。这里有互相关连的两点值得注意："音"即通常所谓音乐（《再论》："《音心对映论》之'音'概念，相当于常见的音乐概念")，其中只有形式没有内容，只有物质没有精神（所以《对映论》说"作曲家是半个音乐家，他只创造了音系统运动"，"表演，即演奏、演唱者……对乐谱进行研究并将其转化成振动着的音系统运动"，"'欣赏者'不是在听'音乐'，而是在听'音响'(音系统运动)")，此其一；因此，通常所谓音乐只能称为音，不能称为乐，音乐必须经欣赏过程才算完成，只有在主体感受后才能存在，"不能脱离欣赏者而独立存在"，此其二。本文认为此说也有待商榷。李君此说以及他引为知音的依拉奈克、马雷舍夫的观点，实质上是一种接受美学观。众所周知，接受美学强调接受者的主体性、能动性，突出接受者在艺术活动中的地位与作用，无疑对认识艺术本质、艺术欣赏、艺术功能具有重要意义。但此种理论认为独立自足的作品只存在于主体观念

之中，认为作品的意义取决于接受者的解释，因而带有主观主义、相对主义的严重缺陷。李君在接受这种理论时，不仅没有避免这种缺陷，反而加以发展了。因为接受美学并不否定艺术客体——作品本身具有一定的客观意义，而只是强调其未定性，认为独立自足的意义需待接受者的解释而实现；依拉奈克·马雷舍夫也不否定音乐作品所包括的内容（即音乐形式的语义性或音响符号所标志的意义）及欣赏者解释音乐的客观标准；而李君却把音乐本身视为无内容无意义的形式，彻底否定了音乐作为客体的存在，彻底否定了音乐的客观性，以此推论，也就必然要否定解释音乐的客观标准，把欣赏视为“对同一音系统运动‘见仁’、‘见智’，各有千秋、各享其乐”，认为“千万种同异不等的‘心系统运动’就都具有互不可代的一次性、权威性，其存在价值不容否定”（《对映论》）。

问题还在于，李君之所以提出“和律论”，是认为它高于自律论、他律论，唯有它才能真正把握音乐的本质，但仅仅强调“不能脱离欣赏者而独立存在”这一点，却无助于对音乐本质的认识。因为按接受美学观，一切艺术均不能脱离欣赏者而独立存在。接受美学本是一种文学理论，在其代表人物姚斯、伊瑟尔等看来，文学作品就不能脱离读者而独立存在。如果认为较之其他艺术，音乐尤其不能脱离欣赏者而独立存在，那就必须为此作出应有的分析与论证，而李君却并未这样做。本文认为，音乐（指纯音乐）由于其表现手段的特征（无形象性，不同于绘画、雕塑、戏剧、舞蹈等；无语义性，不同于文学、戏剧等）、表现对象的特征（只能直接表现感情的形式——情绪）、表现方法的特征（凭借同构同态关系直接表现内心感受，而不象绘画通过景物、肖像，文学通过故事情节等表现内心感受），具有最强烈、

最充分的主体性。这一本质特征也表现于音乐欣赏之中。与绘画、戏剧、文学等不同，音乐欣赏不是由物（景物、肖像、故事情节等等）到心（内心感受）、由形到神，而是直接诉诸心灵，是一个由情绪感应到情感体验的过程，如无非音乐因素介入，欣赏者从音乐所直接感受到的就只有某种情绪，情感体验则是通过这情绪的中介，凭着自己的想象而唤起的已往的经验，它不是作品所传达的，即既不是作曲家的，也不是演奏家的，而是欣赏者自身的。这就是说，音乐作品本身只表现了作曲家或演奏家感情的形式——情绪，感情的内容——情感，亦即触动情绪的外在事物、产生情绪的内在思想，则被无形象性、无语义性的声音这个“筛子”筛掉了。所以，如果说文学等其他艺术作品都具有未定性，都需要接受者加以具体化，那么音乐就更是如此。音乐之所以尤其不能脱离欣赏者而独立存在，其原因就在这里。

李君又将“和律论”归结为主客体统一，说“音乐是‘主客观辩证统一体”（《知音》），“‘和律’即指音系统运动与心系统运动规律的对立统一”（《漫议》）。关于此说，我想提出三点。第一，音乐是主客体辩证统一，其他艺术，甚至其他意识形态，也是主客体辩证统一，所以此说并未把握住音乐艺术的特殊性。第二，艺术是主客体的辩证统一，其本质则不在客观性而在主体性，音乐无法写形，难以再现，就更是如此，所以音乐是主客体统一之说未能揭示出艺术不同于其他意识形态的本质特性，更未能揭示出音乐不同于其他艺术的本质特性。第三，如前所述，李君认为音乐作品中只有形式没有内容，只有物质没有精神，思想感情不在音响之中而只在主体心中，既然如此，就应该说，作曲家所作、演奏家所奏、欣赏家所听全都只有“音”没有“心”，此“音”与欣赏者之“心”也就无从对映。所以李君尽管十分强

调音乐是"主客体的辩证统一"，却在事实上既否定了音乐作品的主客体统一，也必然要否定音乐演奏、欣赏的主客体统一。

以上分析表明，"和律论"的提出似乎对音乐美学问题的探讨并无多大帮助。较之被贬斥为"他律论"的李斯特音乐美学思想，"和律论"不是前进了而是后退了。《漫议》认为"和律论"比"他律论"全面而科学，我则认为，两相比较，全面而科学的恰恰不是"和律论"，而是所谓"他律论"。

## 二、关于《乐记》

李君认为《乐记》思想就是"和律论"，以《乐记》为代表的中国古代音乐观念就是"和律论"。这就涉及对《乐记》思想的理解与评价问题。

李君对《乐记》"乐者，乐也"命题评价甚高，认为其中"十分明显地蕴含着审美主客体对立统一的观念"（《再论》），它表明《乐记》认为"乐（yuè）的根基是'真'，功能是'善'，结构是'美'，本质是涵超真善美之'乐（lè）'"，认为这一命题"将音乐艺术以及对音乐艺术本质的认识，推上了空前的历史高度"（《对映论》）。此说有四点不妥。一、"乐者，乐也"命题中明明有心无音，连"音心对映"都谈不上，又何来"主客体对立统一"？二，"乐（yuè）的根基是'真'，功能是'善'，结构是'美'，本质是涵超真善美之'乐（lè）'"云云是李君主观的认识，《乐记》的实际思想则是"善"高于"真"，也高于"乐（lè）"。三，乐（lè）是一切艺术共有的性质，所以"乐者，乐也"并未触及对音乐本质的认识，再难说有什么"历史高度"。四，"乐者，乐也"命题抄自荀子《乐论》，所以"空前"也是谈

不上的。我在《质疑》中已提出后三点，但李君对此未置可否，故有重提之必要。

李君又将《乐记》“比音而乐”读作“比音而乐（lè)”，并给予更高的评价，说“‘比音而乐（lè)’即‘音心对映’”，它集中体现了“主客体统一的音乐观念”（《知音》)，足以说明《乐记》认为音乐不能脱离欣赏者而独立存在，说“这就是东方古国和律论美学的灵魂，这就是人类音乐艺术的存在方式”（《对映论》)。此说也有几点不妥。第一，我已在《质疑》中说明，据《乐记》原意，“比音而乐”之“乐”只能读为yuè，不能读为lè。第二，我已在《质疑》中说明，《乐记》全书从未称作曲家的作品为“音”，称主体感受之“音”为乐，故即使读“比音而乐”为“比音而乐（lè)”，也无从得出《乐记》强调主体感受的作用，肯定李君所说音乐存在方式的结论。第三，李君对以上两点也未置可否，却在《知音》中说，“那么就仍循常见读法读为‘乐（yuè)’，‘乐之’者，创作、歌唱、演奏之谓也。而所谓创作、歌唱或演奏，都不能排除主体之心的运动及其对‘音’的统帅作用”，所以“‘乐（yuè）之’者，必是‘乐（lè）之’者也”，无论读yuè还是读lè，“都蕴涵着主客体统一的音乐观念”。如按《知音》这一逻辑推论，就应该说，《乐记》思想并无特别高明之处，因为凡提及创作、演奏者都“不能排除主体之心的运动及其对‘音’的统帅作用”，都“蕴涵着主客体统一的音乐观念”，也就都认为音乐不能脱离欣赏者而独立存在，都是一种“和律论”，连被贬斥为“他律论”的李斯特音乐观也不例外。而这种说法李君自己恐怕也是无法接受的。所以要么承认这一推论，而否定《乐记》有高于“他律论”的价值；要么否认这一推论，也否认《乐记》有所谓“和律论”思想，认为音乐不能脱离

欣赏者而独立存在。二者必居其一。

本文认为，"乐者、乐也"、"比音而乐"既无李君所说的内涵，也非《乐记》精华之所在，而对《乐记》中的精华，对前人未曾提出而由《乐记》提出的新思想，对《乐记》为音乐美学史所作的贡献，李君却未曾提及。这主要是指以下几点。第一，在历史上第一次正面探讨了音乐的本源问题，提出"感于物而动"的命题及"动静"说、"理欲"说，提出音乐来自人之心、性，而人性来自上天的本源说，提出"物感——心动——声形——乐成"的作乐过程说，既突出人心的重要地位，也注意到外物的一定作用。第二，在历史上第一次探讨了音乐的特征问题，提出"乐者，心之动也"的命题，突出强调音乐的主体性，认为音乐所表现的是人心在外物作用下的动态，即心、情的运动与变化；又提出"声者，乐之象也"的命题，认为声音是音乐的表现手段，是表现人心之动的物质材料，因而抓住了声心在运动中同态同构、互相对应的关系，抓住了音乐以声动表现心动的特征，蕴涵着音乐之"象"不是形象而是"动象"这样的美学思想；提出"乐者，德之华也"的命题，突出强调声、音、乐三者的区别与联系，认为乐中之声非自然之声，需经艺术加工，有文采节奏之饰，合乎律吕，"成文"、"成方"，乐中之情非自然之情，需有德性的节制，合于"亲疏贵贱长幼男女之理"、"平和"之德；提出"乐者，天地之和也"的命题，认为音乐依"天理"而作，体现自然、宇宙和谐而平和的根本特性。总之是认为音乐是声音的艺术，也是感情的艺术，是以乐音运动表现人心之动的艺术，它所表现的人心之动不仅有情，也有社会属性，有德性的节制，这社会属性、德性的节制体现了宇宙的根本特性。第三，将春秋时期萌芽状态的阴阳五行音乐思想与礼乐思想、战国时期道家的自然

乐论与儒家的礼乐思想合而为一，在历史上第一次提出以“气”贯通天、地、人、物，以“气”贯通天、人、乐的思想，即“天人合一”的音乐思想，认为有自然之气（“阴阳”之气、“生气”、“血气”），有德性之气（“顺”“逆”之气，“涤荡”之气，“惰慢邪辟”之气），主体顺、逆之气可外化为客体和、淫之乐，“动四气之和”的客体之乐又可使主体血气和平；认为天地有阴阳之气，万物有生气，人类有血气，音乐则“合生气之和”，因而能与天、地、人、物相通，它体现天地之和，也能促进天地之和。“气”虽在先秦已是哲学范畴，成为美学、艺术范畴则始于《乐记》，其影响不仅及于后之音乐美学（如对《声无哀乐论》、《溪山琴况》），也及于其他艺术美学领域。

李君把《乐记》思想归结为“和律论”，给予最高的评价，认为它“具有自、他二律论所无可比拟的理论伸发潜力”，不仅是“中华民族独具特色的音乐美学体系的重要基石”，而且是人类音乐美学认识在“二十世纪末叶的旋转上升点”（《对映论》）。这就更是大可商榷。《乐记》有上述精华，也存在严重缺陷，其中最根本的一点，是其理论体系以“善”为根基，因而不顾音乐艺术的特殊性，过分强调音乐与伦理道德、社会政治的关系，明确提出“德成而上，艺成而下”，“德音之谓乐”，“先王之为乐也，以法治也”，以致以理（“亲疏贵贱长幼男女之理”）抑情，以度（中和之度）限声，以道（通“德”）制欲，使“音”与“心”束缚于“礼”，“真”与“美”屈从于“善”，使音乐沦为政治的奴婢、名教的工具，失去独立的地位与自由发展的可能。这种礼本主义的思想不是具有无可比拟的理论伸发潜力，而是极少理论伸发潜力（与李斯特所代表的以人本主义思潮为基础的浪漫主义音乐美学相比就更是如此）。我们应该在汲取《乐记》精华

的同时，彻底改造其体系，而决不能以它为基石去建立什么体系。

## 三、余　　论

除理论上的失误之外，李君涉及"和律论"的五篇文章还存在三个问题。

一、思想混乱，自相矛盾。《对映论》一面宣扬高于自、他二律论的"和律论"，一面说音乐作品只有形式没有内容，只有物质没有精神，重蹈自律论的覆辙，便是一例。《再论》一面批评常见的"音乐"概念有"音"无"心"，"将现实的人的审美心灵活动排除在外"，一面却以太极图表示音心对映，说"图中的'音系统'相当于常见的'音乐'概念"，其中有"音中之心"。这是又一例。《知音》一面说"《乐记》的主体音乐观念、客体音乐观念、主客体统一的音乐观念，并存不悖"，一面又说"用系统论观照，前二者则成为第三者的子系统，即'心系统'与'音系统'。这两个系统的对映运动构成'音心对映'的母系统"，这也是一种矛盾与混乱——既然是母系统与子系统的关系，又何来"并存不悖"的三种音乐观念？

二、"六经注我"，不顾原意。读《乐记》之"比音而乐(yuè)"为"比音而乐（lè)"，读《左传》之"音者，乐（yuè)之舆"为"音者，乐（lè）之舆"，释《乐记》"乐得其道"之"道"为"自然历史法则"、"科学"、"真"，是任意解释文献词语的突出例子（《对映论》)；由"比音而乐"得出《乐记》认为音乐只有在接受者欣赏后才能存在的结论，由"意声相和"、"乐之为体，以心为主"得出《老子》、《声无哀乐论》音乐观也是"和

律论”的结论（《新探》），由《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响曲》的片言只语得出李斯特是混淆主客、排斥理性的唯情主义的结论（《漫议》），是任意曲解文献主旨的突出例子。

三、“乱点鸳鸯”，不顾事实。明明是礼乐思想与自然乐论显著不同、互相斗争，《再论》却说“对音乐本体、本质的观念、认识，儒道两家……显示出高度的一致性”，便是一例；明明是中西不同，古今相异，《知音》却将依拉奈克、马雷舍夫的语义学、符号学理论称为中国古代音乐观念的“现代回声”、“异国现代知音”，说“欧洲的现代音乐美学有了与东方古代哲人大体相同的真理性认识”，也是一例。

《对映论》在以漫画手法介绍西方自律论、“他律论”之争后，将笔锋一转，写出了这样一段文字：“现在让我们的视线从西方音乐美学的冲突中转向古代东方世界的中国，那里曾向人类无私地贡献了四大发明以及现代电脑‘灵魂’的原初模式，而且还有无数尚待开掘、冶锻的理论宝藏。‘比音而乐’的和律论音乐美学即是其中之一。和律论音乐美学在中国文化沃土中孕育，从《乐记》一书中萌生。”这里似乎存在一种今虽不佳，古必了了，举凡世上的好东西，老大中国都古已有之的心理。也许，这就是出现上述问题的原因？

（原载《人民音乐》1988年7月）

# "和律论"再质疑

## ——兼评李曙明君之东西方音乐美学比较研究及其方法

'和律论'之争已持续五年多，进行了两个回合。其间有五人、六家刊物直接参与，撰文十四篇（第一回合三篇，第二回合十一篇。详见附录）。今见李曙明君又有《东西方音乐美学之比较研究——兼答蒋一民与蔡仲德等诸君》之新作问世[①]，此文是针对我的，我愿继续与之论辩。此可谓"和律论"之争的第三回合。

## 一、"和律论"的致命弱点

李君称其音乐观念为"'音心对映'——'和律论'"。什么是"音心对映"？什么是"和律论"？李君自己曾解释说："唯有在思维中将'音'与'心'共同作为音乐定义之必要内涵者，才能算作严格意义上的'音心对映论'者"（《比较》），"'和律论'兼顾音心，在音心的对映运动中把握音乐的本质"（《中国古代音乐观念的异国现代知音》。以下简称《知音》），据此则应该说常见的音乐观念即音乐作品是物质与精神的统一、形式与内容的统一就是"音心对映"，就是"和律论"。而李君却否定这种观念，

① 见《音乐研究》1990年第1期。以下简称《比较》。

认为音乐艺术中物质与形式的统一、形式与内容的统一不可能存在于审美客体即音乐作品之中，只可能存于主体（指欣赏者）之“心”与客体之“音”对映之时（即欣赏之时）。因为在他看来，音乐作品（他称之为“音”或“音系统运动”）“只不过是音乐艺术整体构成的一部分物质性的形式要素而已”，所以“‘音’是形式”，其中并无内容（《音心对映论》。以下简称《对映论》），“‘音’的审美内容超实体地存在于系统的审美之‘心’中”（《比较》）；所以音乐只有在欣赏者感受时才能存在，而音乐作品则只能称为“音”不能称为乐，作曲家所作并非音乐，他“只创造了音系统的运动”，演奏家所奏亦非音乐，他只是将乐谱“转化成振动着的音系统”，欣赏者则“不是在听‘音乐’，而是在听‘音响’”（《对映论》）；所以他才把音乐是形式与内容的统一这种观点称为“同实体统一观”，予以否定，而称他自己的观点为“超实体系统统一观”，加以肯定（《比较》）。

由此可知，李君所谓“‘音心对映’——‘和律论’”观念，其独特之处不在提出“音心对映论”、“和律论”之名，而在强调音乐只有形式没有内容，强调音乐艺术只有在欣赏者感受时才能存在，而不能作为客体之乐独立存在。“和律论”的要义就于此，我与李君的根本分歧也在于此。

那么，作为审美客体的音乐作品究竟有无内容？如有，内容与形式的关系如何？除了欣赏者感受时的存在之外，音乐艺术是否还有其他方式的存在，客体之乐的存在呢？

本文认为，音乐作品既然是一种人的精神产品，一种艺术，它就必然和其他艺术品一样，不可能是纯物质、纯形式的东西，而只能是一种有意义、有意味的存在。这意义或意味就是作品的内容。音乐作品与其他艺术作品的区别不在于是否有意义或意

味，而在于有什么样的意义或意味，在于这意义或意味与形式的关系如何。音乐（主要指纯音乐）的意义或意味及其与形式的关系可逻辑地分为三个层次。音乐作品中的音响运动与主体情绪的动态在力度、速度、结构等方面异质同构，处于直接对应的关系；音响运动与主体情绪的色调（喜怒哀乐）经情绪动态的中介而相互对应，二者的关系是间接的，其对应是相对的；音响运动与主体情感（即感情的具体内容，涉及理性因素及外界事物）间的关系则隐蔽而复杂，缺乏对应性，二者的联系必须借助于非音乐手段（参见拙作《为李斯特一辩》第一部分。以下简称《一辩》。因此音乐的意义或意味首先是情绪（动态与色调）——这是直接而显著的；其次是情感与思想——这是间接而隐蔽的。音乐作品并不包含情绪、情感、思想本身，所以不能将物理的音响运动等同于心理的情绪、情感、思想，这是毫无问题的；但音响运动既然是情绪或情感、思想的外现或映现，音乐作品就必然既具有物质属性，又具有精神属性，是物质与精神的统一，形式与内容的统一，这同样是毫无疑问的。

本文又认为音乐艺术的存在方式不是单一的，而是多样的。其中主要有三类。第一类，乐谱。乐谱是作曲家主体之心的物化形态，是作曲家音心对映的产物。音乐是有声的，乐谱是无声的；音乐是流动的，乐谱是凝滞的；音乐是主要时间的，乐谱则是空间的。从这三方面说，乐谱是音乐的潜在方式。但它不是纯粹的物质形态，而是精神的物化形态，是以无声、凝滞、空间的物质形式蕴涵着有声、流动、时间的精神内容。所以乐谱同样是物质与精神的统一，形式与内容的统一，同样是音乐的一种存在方式，就如剧本是戏剧的一种存在方式，舞谱是舞蹈的一种存在方式一样。第二类，录音。即便无人欣赏，录音也是演奏家主体

之心根据乐谱进行再创造的产物，也是演奏家主体之心的物化形态，所以其中也有音心对映，也是物质与精神的统一，形式与内容的统一，也是音乐的一种存在方式，就如戏剧、舞蹈的录相是戏剧、舞蹈的一种存在方式一样。第三类，自娱性的或娱他性的（后者即音乐会式的）演奏。此类演奏因有欣赏者（或是演奏者自身，或是他人）在场，有演奏者所奏之乐与欣赏者之心之间的相互作用，自然有更充分的音心对映，更充分的形式与内容的统一。就既有作曲家的音心对映、演奏家的音心对映，又有演奏家所奏之乐与欣赏者之心的对映而言，第三类确实高于前两类，是音乐艺术的最高的、主要的存在方式；就音心对映、形式与内容统一、物质与精神统一的共性而言，便不能否认前两类与第三类同样是音乐的存在方式；就没有创作便没有演奏与欣赏而言，则第一类又是后两类的基础，尤其不容忽视。在第一类中，音乐离欣赏者而存在，是客体之乐；在第二类中，音乐也离欣赏者而存在，也是客体之乐；在第三类中，既有演奏者所奏之乐，又有欣赏者心中之乐，但前者是后者的基础，没有前者便没有后者，而前者同样是客体之乐。所以无论哪一类存在方式都不能否定客体之乐的存在。

基于以上认识，本文认为李君试图强调音心对映的重要意义，强调欣赏者的感受对音乐艺术的重要意义，强调音乐存在于创作、演奏、欣赏三者统一的完整过程之中，是正确的。指出“‘乐音运动’中的‘物——能——信’（即物质——功能——信息）并非思想感情之原体，不能等同于思想感情”（《比较》），也是正确的。但他关于音乐艺术中的审美客体即音乐作品只有形式没有内容的结论则是完全错误的。这一结论既与承认“乐音运动”中存在关于思想感情的信息、承认“乐音运动”是主体创造

的“映现自身本质力量的动态物质审美形式”（《比较》）的思想相矛盾，也与他强调音心对映的主观意图相抵牾。因为无内容的形式就是无意义、无意味的形式，就不可能传递任何有关主体之心的信息。而不传递任何主体之心信息的形式，当然就不可能与主体之心相对映，不可能表现或唤起主体相应的情绪或情感、思想。这样，这一结论就否定了客体之乐的存在，否定了音心对映的可能性。而否定了客体之乐，否定了音心对映的可能性，也就从根本上否定了音乐艺术的一切存在方式，否定了音乐作为人的精神产品的存在，作为艺术的存在。

基于以上的认识，本文又认为，李君试图以“和律论”否定自律论唯音、他律论唯情的偏颇，也是正确的，但关于音乐作品只有形式没有内容的结论却与这主观愿望南辕北辙。因为即便是典型的自律论者汉斯立克，在宣称“音乐的内容就是乐音的运动形式”的同时，也不得不承认“音乐作品是有思想情感的人的精神所创造的，因此作品本身也有充满精神和情感的高度能力”，不得不承认“我们一再着重音乐的美，但并不因此排斥精神上的内涵，相反地我们把它看为必要的条件。因为没有任何精神的参加，也就没有美”，不得不承认“音乐是游戏，但不是无意义的嬉戏。思想情感在端正美好的音乐躯体中好象血管中的血一样流动，思想情感不是音乐躯体本身，并且是看不见的，但它们赋予躯体以生命”[①]，而李君却斩钉截铁地说“思想感情本来存在于‘混沌有序’‘有序混沌’的主体心灵之中，……如果将‘同实体统一观’机械地移用到音乐艺术的内容与形式研究之中，而且一定要在‘乐音运动’中找出思想感情的内容，就可能堕入‘错觉

① 分别见《论音乐的美》第53、51—52、115页。

移情’的思维苦海之中”（《比较》），“‘感情的火焰’永远只能在具有思想和理性的心灵中燃烧；乐音运动也不因‘感情激流’的冲击而化为‘有情’之物”（《对映论》），这就不仅重蹈了自律论者的覆辙，而且比汉斯立克在自律论的泥潭中陷得更深，因而使“和律论”有其名无其实，变成了最极端的自律论。

认为音乐作品只有形式没有内容，就必然主观上强调音心对映，实质上取消音心对映；主观上试图全面、科学地说明音乐艺术的存在方式，实际上否定了音乐艺术的一切存在方式；主观上想要提出“和律”新论，实际上变成“自律”旧论。这就是所谓“和律论”的致命弱点。

## 二、评李曙明的中国古代音乐美学研究

李君自称其“音心对映”——“和律论”观念是“从东西方音乐美学比较研究之视角，在当代中国音乐美学思潮中孕动的一个新型理论命题”（《比较》）。因此，为求全面评价“和律论”，就不得不同时考察他所作的东西方音乐美学比较研究。

李君有时只说“音心对映”——“和律论”观念“从《乐记》一书中萌生”（《对映论》），“其元朴内涵滥觞于中国古代潜在的‘和律论’音乐美学思想”（《比较》），有时则进而称《乐记》思想及中国古代音乐美学为“《乐记》和律论音乐美学”、“中国古代和律论音乐美学”（《对映论》），有时更断然宣称“‘音心对映’——‘和律论’……美学思维‘专利’，在严格、科学、公正的意义上，只能归属‘老大中国’，而且‘古已有之’”（《比较》），“音心对映的和律论音乐美学思想，不但在《乐记》中存在，在《老子》的‘音声相和’……、嵇康的‘乐之为体，以心

为主'的命题中，亦有体现"(《再论"音心对映"》)。这就是他比较研究东西方音乐美学后作出的关于中国古代音乐美学的结论。我在《〈音心对映论〉质疑》、《"和律论"质疑》、《从"音声相和"说起》、《"躁静者，声之功也"》中曾以大量篇幅对这一结论提出质疑。现拟在此基础上作些补充，看看《乐记》以及《老子》、《庄子》、《声无哀乐论》是否认为音乐作品只有形式没有内容，只能称为音不能称为乐，是否认为音乐不能脱离欣赏者而独立存在。

### (一)《乐记》

《乐本》篇首"凡音之起，由人心生也；人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声；声相应，故生变，变成方谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐"一段，是《乐记》关于音乐的定义。李君试图以读"比音而乐"之"乐"为"lè"，来证明《乐记》认为音乐不能脱欣赏者而独立存在。对此，我已在《〈音心对映论〉质疑》中提出三点质疑，说明此"乐"只能读为"yuè"不能读为"lè"（修海林君之《谈"音心对映论"之争》认为按我的理解，读此"乐"为"yuè"，又把它当作动词，虽然顺理成章，却既与古汉语"乐"字的一般用法相违，也与《乐记》中其他"乐"字的用法不合。我可以举出两个例子说明事实并非如此。一是《论语》所说"行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》、《舞》"，据前三句之意，"乐"(yuè)字应与"行"、"乘"、"服"一样作动词。二是《乐记·乐象》"君子动其本，乐其象，然后治其饰"，其"乐"(yuè)字也是动词)。于是《比较》便说"现在看来，'乐'之读音已不是问题的焦点了。蔡君释'乐'为演奏，姑准此论，'比音而乐'也仍涵'对映'之

义。因为‘演奏’本身就是音与心相互作用（经中介）的对映过程。这对程既涵演奏主体之心灵运动，亦涵审美客体之乐音运动”，这其实是重复《知音》的说法，而我的《“和律论”质疑》已对此提出质疑，指出此说不能成立。李君理应对上述质疑一一作出回答，而不应保持沉默。此外，关于此段文字，还可补充四点。1．既然只能读“比音而乐”之“乐”为“yuè”，则此段所说为心形于“声”、“声”变成“音”、“音”成为“乐”的成乐或作乐过程，其中并未涉及听乐者的欣赏，故无从得出音乐不能脱离欣赏者而独立存在的结论。2．此段中的“声”指未经艺术加工的自然之声即自然人声，“音”指经“文采节奏”之“饰”的艺术之声（而不是与“噪音”相对的“乐音”。单从这一小段看，将“音”理解为艺术之声组成的曲调即狭义之乐亦即音乐似乎也无不可，但如联系紧接这一小段之后的“乐者，音之所由生也”一段，则可知此“音”只能理解为艺术之声——这是对梁厚意君的回答。梁君《浅释“比音而乐”的“音”与“乐”》曾对我关于“音”的理解提出质疑），“乐”则指诗、歌、舞三位一体的广义之乐即乐舞，可见与称作曲家的作品为“音”、称经欣赏者感受之“音”为“乐”的思想风马牛不相及。故即便读“比音而乐”之“乐”为“lè”，也无从得出音乐作品只能称为“音”不能称为“乐”、音乐不能脱离欣赏者而独立存在的结论。《乐记》此段文字不说“比音而乐之，谓之乐”而说“比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐”，就更说明了这一点。3．“凡音之起，由人心生也；人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声”，人心之动既形于声，则“声”已有情有意，“音”亦有情有意，而不能说“比音而乐（lè）”之后才有情、意，由此也可见李君的理解与《乐记》思想并不相合。4．“音”可乐（lè）之，可与心对

映，“乐”（yuè）也可乐（lè）之，可与心对映，为什么只说“比音而乐（lè）”而不说“比乐（yuè）而乐（lè）”？这也有助于说明此处不能读为“比音而乐（lè）”，而只能读为“比音而乐（yuè）”，即理解为组织众音成为曲调（“比音”），用乐器把它演奏出来（“乐〔yuè〕之”）。要这样理解，才与下文“乐者，音之所由生也”之意相合（这也是对修君的回答——修文认为“比音而乐（lè）”可为一说）。

李君认为“乐者，乐也”是《乐记》中的又一“音心对映”——“和律论”命题，它将“对音乐艺术本质的认识推上了“空前的历史高度”。对此，我的两篇《质疑》也已先后提出质疑，李君对这些也不应保持沉默。这里我还想强调一点，补充三点。想强调的是，所谓“音乐艺术的本质”理应指音乐不同于其他艺术的特殊性，而“乐”（lè）却是所有艺术的共性，故“乐者，乐也”根本未触及音乐艺术的本质。补充之一是，“乐者，乐也”命题不仅直接抄自《荀子·乐论》，而且其思想渊源可以追溯到《孟子·离娄上》所说“乐（yuè）之实，乐（lè）斯（指仁、义）二者”，追溯到《左传·昭公二十五年》“乐（lè）有歌舞”，根本谈不上什么“空前的历史高度”。补充之二是，“乐者，乐也”固然有把握艺术本质的合理一面，却也蕴涵一定的局限性，即否定悲乐，否定以悲为美。子产的“乐有歌舞，哀有哭泣”说是如此，师旷的新声兆衰说（《国语·晋语八》。新声多悲乐）是如此，《淮南子·泰族训》的“今取怨思之声施之于弦管，……岂所谓乐（yuè）哉”说是如此，《乐记》“治世之音安以乐，……乱世之音怨以怒，……亡国之音哀以思，……。郑卫之音，乱世之音也，……；桑间濮上之音，亡国之音也，……”也是如此。故对此不宜评价过高。补充之三是，“乐者，乐也”无非是

说音乐能表现快乐，也能使人快乐，从这命题本身并不能得出音乐不能脱离欣赏者而独立存在的结论。而且，《乐记》于“乐者，乐也”，人情之所不能免也”之后，接着就说“乐必发于声音，形于动静，人之道也。声音、动静，性术之变尽于此矣。……故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文”。此处“声音”指音乐，即李君所谓“音”。“动静”指舞蹈。说“声音、动静，性术之变尽于此矣”，就说明《乐记》认为“音”即音乐作品既有形式（“声音”），又有内容（“性术之变”）。“乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文”，按李君的逻辑推论，应该是《乐记》关于音乐的又一定义，其中却只言及“音”，未言及“心”，这又可见《乐记》也将李君所谓“乐音运动”称为“乐”。所以，从“乐者，乐也”及其相关文字不仅不能得出李君需要的结论，而且只能得出相反的结论。

此外，《乐本》篇所说“治世之音安以乐”、“乱世之音怨以怒”、“亡国之音哀以思”肯定“音”有“安以乐”、“怨以怒”、“哀以思”的内容，《乐言》篇所说“使亲疏贵贱长幼男女之理皆形见于乐”认为伦理道德可表现于所作之乐（即音乐作品，亦即李君所谓“音”），《乐象》篇所说“乐者，德之华也”称音乐作品为道德开出的花朵，《魏文侯》篇所说“君子之听音，非听其铿锵而已也，彼亦有所合之也”认为“音”（音乐作品）具有一定的意义，而不是只有“铿锵”而已，凡此种种也都与李君所谓“和律论”思想不合，与李君关于《乐记》思想的论断不符。

## （二）《老子》

李君一再抓住马王堆出土帛书《老子甲本》中“意声相和”之“意”字大做文章，认为这说明《老子》有所谓“和律论”思

想。我已专门写了《从"音声相和"说起》一文，从各方面论证《老子》原文不可能是"意声相合"，只可能是"音声相和"。《比较》既不对此文作出回答，也未提出任何新的依据，而只是又一次地重复说"意声相和"命题"……内蕴着丰富的'和律论'即对映论美学思想"，这似乎无助于讨论的深入。

退一步说，即便《老子》原文是"意声相和"，那又如何呢？"意声相和"可能是指作品之声与作品之意相和，也可能是指作品之声与主体之意相和，后者与前者并不矛盾，因为主体之意表现于声（即《乐记》所谓"情动于中，故形于声"）便成为意声相和的作品。所以无论是前者还是后者，都无从得出音乐作品有"音"无"心"、不能离欣赏者存在的结论。

更何况《老子》崇尚自然，反对人为，既不可能提出"意声相和"这样的命题，更不可能有音乐不能脱离主体而存在一类的思想。相反，它还颂扬"道"之"大音希声"，否定一切人为之乐（其《三十五章》"乐与饵，过客止。道之出口，淡兮其无味……"即以"道"否定乐），要人们"致虚极，守静笃"，"虚其心，实其腹"，摆脱音乐的干扰，其思想与"和律论"可谓完全相悖。

### （三）《庄子》

李君又在《庄子·天道》"钟鼓之音，羽旄之容，乐之末也。……末者，须精神之运、心术之动然后从之者也"几句上做文章，说其中有"和律论"思想。据此，应指出两点。一是这几句可视为音心对映论，却并无音乐作品有"音"无"心"，不能脱离欣赏者独立存在的思想。二是这几句出于"夫帝王之德"至"非上之所以蓄下也"一段，而这一段"背于庄周及其学派的思

想，自王船山以来学者多指出其为伪作掺入，当予删除”（陈鼓应《庄子今注今译》语），故其思想与孔子“乐云乐云，钟鼓云乎哉”、《乐记》“乐者，非谓黄钟大吕弦歌干扬也，乐之末节也”相同，而与《庄子》音乐美学思想不合。

**（四）《声无哀乐论》**

因为李君还一再抓住“乐之为体，以心为主”的命题大做文章，我又专门写了《“躁静者，声之功也”》一文，从各方面论证李君既误解了这一命题之意，又曲解了《声无哀乐论》全篇之意。《比较》对此同样未作回答，也未提出新的依据，而只是又一次地重复说这一命题“内蕴着‘和律论’即对映论美学思想”。这自然也不利于讨论的深入进行。

此外，关于“乐之为体，以心为主”命题及《声无哀乐论》全篇之意，本文还想补充三点。第一，“乐之为体，以心为主”确实是一种“音心对映”论，但由此也无从得出音乐作品有“音”无“心”、音乐不能脱离欣赏者独立存在的结论。第二，众所周知，《声无哀乐论》的主旨不是“乐之为体，以心为主”，而是“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音”，是“音声有自然之和，而无系于人情”，是“躁静者，声之功也；哀乐者，情之主也。不可见声有躁静之应，因谓哀乐皆由声音也”，是“声之与心，殊涂异轨，不相经纬”。就其强调音乐只有自然之和，没有哀乐之情而言，它们与李君关于音乐作品只是形式没有内容的思想相同；就其割断音乐之声与主体之心的联系而言，它们又根本否定了音心对映论。第三，众所周知，《声无哀乐论》还强调音乐来自天地自然、阴阳五行，“音声之作，其犹臭味在于天地之间，其善与不善，虽遭浊乱，

其体自若而无变也，岂以爱憎易操。哀乐改度哉”，它不是认为音乐不能脱离主体独立存在，而是认为音乐必然独立存在，不以人的主观意志为转移。这三点足以说明从《声无哀乐论》也无法得出李君需要的结论。

## 三、评李曙明的西方音乐美学史研究

李君始则认为西方自、他二律论各自“偏执一端”，“自律论者失之于‘唯音’倾向的追求，他律论者失之于‘唯情’倾向的偏颇”（《知音》），“他们的音乐概念，实际上都仅仅指客体化的乐音运动本身”，“都不能从整体上、本质上对音乐艺术的存在方式、内容与形式的特殊辩证关系给予全面的科学的说明（《对映论》）；继则认为“纵观古希腊至近现代西方音乐美学中的音乐定义，大都为‘乐音运动’之审美客体定义即实体音乐定义（实体即艺术音响客体）。在这种定义下，人（主体）的‘现实的审美心灵活动’完全被排除在‘乐音运动’之外”（《比较》）；而其结论则是“‘乐音运动’是西方音乐美学思维的经典性定义”，东方认为音乐是“物质（乐音运动）与精神（心灵运动）的动态对映系统”，西方认为音乐只是“乐音运动本身”，这就是“东西方音乐定义之间的根本区别”（《比较》）。换言之，李君对西方音乐美学的研究是从局部否定（对近现代自、他二律论）发展为基本否定（对自古希腊至近现代的大部分音乐美学），再发展为全部否定。因而在他看来，中国是兼顾“音”“心”，“音心对映”，西方则是有的唯音，有的表面唯情，实则唯音，其实都是唯音论。

现在我们就从李君诸文所论及的对象看看西方音乐美学的实际状态究竟如何。

### （一）古希腊

柏拉图《理想国》说“乐调的美，以及节奏的美，都表现好性情。……节奏好，和谐，都由于心灵的聪慧和善良”，《法律篇》说“年青的公民必须养成习惯，只爱表现德行的形式和音调”，《伊安篇》在论及乐调、歌舞、诵诗、演戏时说“听众是最后的一环。……诵诗人和演戏人是些中间环，而诗人是最初的一环”；亚里斯多德《问题篇》说“节奏和乐调……能表现道德品质，……因为节奏乐调是些运动，而人的动作也是运动”，《政治学》说“要达到教育的目的，就应该选用伦理的乐调”，“乐调……本身就是性格的摹仿”（以上均转引自何乾三选编《西方哲学家文学家音乐家论音乐》）。可见他们都是兼顾音心而并未偏执音之一端，并未将“人（主体）的‘现实的审美心灵活动’完全排除在‘音乐运动’之外”。

### （二）汉斯立克

毫无疑问，汉斯立克是一个自律论者，他确实偏执音之一端，他的音乐概念也确实“仅仅指客体化的乐音运动本身”。但如前文所说，汉斯立克并未完全割断音乐与人的感情、思想、精神之间的联系，因而就对客体之乐的认识而言，他似乎还并不那么“唯音”，至少相对于李君来说是如此。

### （三）李斯特

李斯特是不是他律论者呢？李君曾视之为他律论代表人物，称其理论为唯情主义，认为他既把音乐本身当作感情，混淆审美主客体，又把感情与思想、理性对立起来，排斥思想与理性。对

此，我已专门写了《一辩》，指出这些都是“根深蒂固的误解”，同时指出实际上混淆主客体的不是李斯特，而是否定艺术的客观性、否定客体之乐的存在、宣称艺术“彻底地决定于人的意志”的李君自己。李君对我在《一辩》中的具体分析未作具体回答，却在《比较》中抓住所谓“李斯特的音乐定义”大做文章，说“李斯特之‘乐’”不是音心对映，而是“仅仅内涵‘客’而不包括‘主’，仅仅内涵‘音’而不包括‘心’”，“人（主体）的‘现实的审美心灵活动’完全被排除在‘乐音运动’之外”。因此，本文不得不再为李斯特一辩，也再次指出李君之误。

所谓“李斯特的音乐定义”，出于如下的一段文字（为避免误解，引文不得不长一些，请读者鉴谅）：

> 到底音乐是什么呢？根据它的历史，看到它在各个时期所采用的各种不同的形式，我们认为要回答这个问题不能脱离它的三个基本因素，即：节奏、旋律与和声。每当上列三要素中任何一种处于重要发展阶段，并以新的、独创或特别的面貌出现在我们的面前时，我们就预备承认它是真正的音乐。……不管我们今天创造音乐要求多少知识和各方面的技能，不管要求多高的旋律才能与和声技巧，要求掌握配器的艺术，要求深入了解组织音响效果的奥秘——音乐本身……实质上是单纯朴素的三位一体。……这是三种产生音乐的力量，任何作品，只要它显有其中之一的生动气息，它在自己的创作领域中就是十分应该肯定的，并且比那些庸俗的音乐匠艺品显然要优越得多，因为那些音乐匠艺品是毫无意义的声音的堆砌，节奏既不悦耳，旋律也不动人心弦，和声也不能陶冶精神。……每个时期的音乐家们都怀着可以理解的虔

诚心情，沉缅于一次一次使他们失望，又一次一次地恢复起来的信仰，他们相信自己所创造的、发展和改进了的形式。[①]

对此，有必要指出三点：

第一，从“到底音乐是什么？根据它的历史，看到它在各个时期所采用的各种不同的形式，我们认为要回答这个问题不能脱离它的三个基本因素，即：节奏、旋律与和声”可以看出，这里是专就音乐的形式而言，而不是要为音乐下一个全面的定义，所以只说要回答音乐是什么的问题不能脱离三个基本因素，而不说音乐就只有这三个基本因素。从“音乐本身……实质上是单纯朴素的三位一体”更可以看出，这里是专就音乐的形式而言，因为谁都能理解，所谓“音乐本身”就是指音乐的音响运动，音乐的形式，而并非“音乐”的同义语。从“任何作品，只要它显有其中之一的生动气息，它在自己的创作领域中就是十分应该肯定的”以下的文字则既可以看出在谈论音乐的声音、形式时，李斯特也没有忘记音乐的意义、内容，而是强调音乐的声音不是无意义的声音，音乐的形式不是无内容的形式，又可以看出李斯特此段文字的主旨是在论音乐形式的革新的问题，是为音乐形式的革新辩护。《比较》把它说成是在回答“音乐是什么”这个作为“音乐美学思维的逻辑起点的首要问题”，这或许是对李斯特的又一种误解。

第二，这段文字出于《柏辽兹》并不奇怪，因为《柏辽兹》

---

① 《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响曲》，见中译本《李斯特论柏辽兹与舒曼》第 8～10 页。以下简称《柏辽兹》。

的写作目的就是为柏辽兹对交响乐这一音乐形式所作的革新辩护，为新兴的标题音乐辩护；因为《柏辽兹》的鲜明主题就是“在音乐领域中，天才的特点在于，他是用别人未曾用过的素材，用新的、不同于过去的方式在丰富自己的艺术”、“在新形式中找到更适合自己一代的美学思想的新生之辈，将完全忘掉旧的形式”、“真正的音乐家……象前人一样进行创造，为新的思想创造新的形式”（中译本第39、40、55页）。这些文字出于李斯特之手更不奇怪。因为李斯特本人就是一位“独立的革新者”，“他认识到用传统形式表达新思想是不可能的，他宣称形式必须是思想表现的结果”，他认为“艺术是不能在旧的废墟中成长起来的，它必须完全和过去决裂，发展它自己的美学原则”，因而不断地在钢琴音乐与交响乐领域进行革新。[①] 从这些众所周知的事实看，李君硬把上述那段文字说成是在回答“音乐是什么”的问题，说成是为音乐下定义，便不止是误解，而是一种曲解了。

第三，同样众所周知的是，李斯特对音乐的内容及音乐中形式与内容的关系有大量的论述，其中较为突出的是如下几段：

> 人……只有在艺术的领域内，他才能创造。只有在这里他才能够自由地在自己的思想、感情之外创造出一种物质的外壳，这个外壳既包含，同时又传达出思想和感情的特点和内容。[②]
>
> 艺术中的形式是放置无形内容的容器，是思想的外壳，

---

① 保罗·亨利·朗格《十九世纪西方音乐文化史》中译本，第175、177页。

② 《论柏辽兹》第38页。

灵魂的躯体。……创造表现思想感情的形式和为这个目的来运用它，这就是从事艺术。[①]

音乐必须创造自己的语言。它必须探讨和声，好使曲调不再是我们的体验的纯本能表现的手段。……音乐可以称做是人类的万能语言，人的感情用这种语言能够向任何心灵说话和被一切人所理解。[②]

天才最后用情感和形式的完全统一来表现自己，情感和形式的统一程度要彼此不能分开，互为表里，这一个就是另一个发出的光。[③]

如果真想找出足以称得上是“李斯特的音乐定义”的文字，那么任何一个不带偏见的人都不会去找上述那一段，而一定会找这几段。李君却偏要在上述那段文字上大做文章，硬称它是“李斯特的音乐定义”，这就更不能不说是对李斯特思想的歪曲了。

李君也曾引用这里所引四段文字中的前两段，意在予以否定。其否定的理由是：“‘乐音运动’能有思想感情的内容吗？在我们生存和认识的宇宙中，只有人才有思想感情，才具有将自己的思想感情‘对象化’的审美本质力量。……‘乐音运动’中的‘物—能—信’并非思想感情之原体，不能等同于思想感情，它是思想感情‘对象化’之后的有序的审美形式即‘心’的审美形式。”（《比较》）这一否定简直使人感到不知所云，因为李斯特所说明明是“传达出思想感情的特点和内容”、“创造表现思想感情

① 《论柏辽兹》第 130 页

② 同上，第 150—151 页

③ 《肖邦》，见中译本《李斯特论肖邦》第 7 页

的形式"，而并未将音乐所表现的内容当成"思想感情之原体"或"等同于思想感情"，而所谓"在自己的思想感情之外创造出一种物质的外壳"，又明明说的是人而并非指鸟兽之类。而且，请恕我直言，只要不是白痴,恐怕谁也不至于无知到把音乐所表现的内容当成思想感情的原体,也不至于无知到以为鸟兽之类能有思想感情,能"具有将自己的思想感情'对象化'的审美本质力量"。

但李君的否定又是可以理解的，因为李斯特的文字是把音乐作品当成物质与精神、形式与内容的统一体，而在李君看来，音乐的内容却不可能在作品之中，而只可能在主体心中。他之所以说"'乐音运动'能有思想感情的内容吗"、"只有人才有思想感情"，原因就在于此；他之所以以所谓"超实体系统统一论"否定"同实体统一论"，其原因也在于此。对此，本文第一部分已有所讨论，兹不赘。

### (四) 依拉奈克、马雷舍夫

捷克音乐学家依拉奈克、苏联音乐学家马雷舍夫曾被李君视为"异国现代的'音心对映论'"者，引为"中国古代音乐观念(主客统一)的异国现代知音"(《知音》)。

据于润洋君《音乐美学史学论稿》介绍，依拉奈克认为音乐和其他艺术一样是主体（听众）与客体（音乐作品）的辩证统一，这当然是一种对映论。但他又明确认为音乐作品同任何其他艺术作品一样，其形式都具有语义性，都具有内容，据此则可见其思想与明确认为音乐作品只有形式没有内容的所谓"和律论"并不相同。

马雷舍夫的情况较为复杂。据《论稿》介绍，他认为音乐表

象并不寓于声音之中，而是在声音的影响下形成于欣赏者意识之中，因而音乐不能脱离欣赏者的感受而独立存在。就此而言，其思想确实与“和律论”颇为相似。但他同时认为声音形式作为符号客体带有与其本质不同的另一种东西，即它所传达的信息，亦即作曲家的情感表象，因而尽管对作品的解释因离不开听众对音响符号客体的把握和理解而必然出现差异，这种差异却并不能取消音乐解释的一般客观标准，也就是说，音乐符号客体的意义不会因个别的任意的解释而转移。就此而言，则其思想与所谓“和律论”毕竟并不相同。这种不同，就是李君改变态度，在《比较》中不再提及伊拉奈克、马雷舍夫，不再引他们为“知音”的原因。而这一改变就意味着在李君看来，就连伊拉奈克、马雷舍夫的思想也都不是“音心对映论”，而是偏执“音”之一端了。

《比较》曾说：“在西方音乐美学史中，并不存在如《乐记》、《老子》、《庄子》、《声无哀乐论》以及我在若干相关论文中所阐发的‘音心对映’——‘和律论”音乐美学思想。”以上对李君所作东西方音乐美学比较研究的考察表明，此话有对也有错，对在西方音乐美学中确实并不存在李君所谓的“和律论”，错在《乐记》、《老子》、《庄子》、《声无哀乐论》乃至整部中国音乐美学史也不存在这样的“和律论”。所以尽管李君一度引依拉奈克、马雷舍夫为“知音”，又始终以《乐记》等为同调，实际上却根本不可能为其“和律论”找到任何知音或同调。

别人不是“和律论”的知音，李君自己又如何呢？李君在《比较》中曾说音乐作品是思想感情的“对象化”，能“映现”主体的本质力量，又曾说贝多芬《F大调小提琴、钢琴奏鸣曲》有“物——能——信的结构与内涵”，阿炳《二泉映月》有“信息性神韵、意味”。仅仅这些话就足以否定内容与形式的统一只存在

于主（听众）客（音乐作品）体之间而不存在于作品之中的所谓“和律论”。可见就连李君自己也不能将“和律论”贯彻到底，就连李君自己也不是“和律论”的可靠知音。既然如此，又遑论他人？

因此，结论就只能是：既然音乐是艺术，是人的精神创造，那就谁也不能彻底否认音乐作品的客观存在，否认音乐作品是形式与内容的统一。

## 四、余论——评李曙明的研究方法与态度

李君将其研究方法定性为“辩证”的、“唯物”的、“实践”的、“系统”的、“整体”的、“现代”的、“科学”的，说他是“从辩证哲学的高度”，“在美学‘逻辑起点’的哲学高思维层次上”、“站在当代系统辩证思维之峰巅之上”研究音乐美学与东西方音乐美学史（《比较》），因而其研究“洋溢着辩证思想的智慧”（《知音》）。而其实际状况却是研究音乐美学则过份夸大主体（欣赏者）的作用而根本否认音乐的客观性，研究东西方音乐美学史则既以无为有，硬说中国古代音乐观念就是他所主张的“和律论”，又以有为无，一概否认西方有音心对映论。两相对照，便可知其自我感觉未免过于良好。

李君又自认为其研究东西方音乐美学的态度是“公正”的。而其实际状况却是全盘肯定东方，一概否定西方；说东方哲学是“整体哲学思维”，西方哲学是“尸体解剖之思维方式”（李君是有志于“建立和发展具有中华民族特点的马克思主义音乐和美学体系”的，他似乎没有意识到马克思主义也属于西方之列，更没有意识到他的这种态度将置马克思主义于何地）；将东方自律论者嵇康封为“音心对映论”者，对西方音心对映论者李斯特则时

而贬为唯情论者，时而等同于唯音论者；西方说过“到底音乐是什么呢？要回答这个问题，不能脱离它的三个基本因素，即：节奏、旋律、和声”，便说其音乐概念是“只有‘音’没有‘心’，亦无‘对映’”，东方也说过“乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文”，则仍不妨称其思想为“音心对映”；西方认为“艺术中的形式是放置无形内容的容器，是思想的外壳，灵魂的躯体”，却硬说其“不能将音乐艺术作为审美主客体系统来把握（《比较》)，东方有类似的话，说“音，乐之舆也”（李君译为“‘音’，像车箱或车子一样，容受、运载着人们的乐（lè)”)，则被认为把握了音心之间的“辩证对映系统规律”(《对映论》)。两相对照，也可看出其自我估价似乎与事实并不相符。

李君还在《比较》中把他的研究方法归结为“经我互注，以我为主”，认为我强调尊重文献原意，强调区分“述”与“作”、区分“我注六经”与“六经注我”的主张是一种“局限”，“很难突破既定的习惯思维框架”，唯有采用他的方法才能突破旧的思维框架，在“哲学高思维层次上”研究音乐美学，进行发展创造。我却认为，李君有关“经我互注，以我为主”的一些说法都大可商榷。

第一，“‘六经’的许多范畴与命题之内涵，常常是‘多义’、‘多相’的‘混沌’思维整体，是‘多解’的哲学思维方程”。古代文献的某些范畴、命题确实存在‘多义’，故可‘多解’，但有多义就多解，有少义就少解，有一义就一解，无论多解、少解还是一解，其解都必须是文献所有或能有之义。故“多义”、“多解”与尊重文献并不矛盾，不能藉口“多义”、“多解”而不顾原意，任意曲解。

第二，“明智者知道，任何人都不会成为‘六经’原意唯一

的绝对注释权威而令后来者顶礼膜拜、叹为观止"。绝对权威确实不存在，相对权威则不容否定，明智者固然不会以绝对权威自居，却也同样不会因没有绝对权威而将所有注释不加区分，等量齐观，认为它们"都具有互不可代的……权威性"（《对映论》）。所以不存在绝对权威也不应成为不顾原意、曲解文献的理由。

第三，"何况研究'六经'的根本目的乃在于新的发展创造，而非旧的简单复制"。研究文献的根本目的当然不在复制旧的而在创造新的，但如对文献理解有误，就会所取不当，便不利于新的创造，唯有正确理解文献，才能取所当取，才真正有利于创造。

至于对"经我互注，以我为主"之说，也应有所分析，既不能笼统否定，也不能笼统肯定。就研究历史与发展创造的结合而言，研究历史是"我注六经"，发展创造需"六经注我"，研究的目的是为了创造，故此说完全正确；单就发展创造而言，便只需"六经注我"，无需"我注六经"，故应"以我为主"，而不存在"经我互注"问题；单就研究历史而言，则只应"我注六经"，不应"六经注我"，虽应提出新解，却不可不顾原意，任意曲解，故既不能"以我为主"，也不能"经我互注"。此外还应补充两点，一是研究历史、"我注六经"固然不能任意曲解，以今人的思想代替对古人的分析；"六经注我"，为发展创造而利用古人成说，也只能以"六经"所可能有的思想为我服务，而不能无中生有，使古人的思想适应自己的需要。也就是说，"我注六经"、"六经注我"都必须尊重文献，尊重古人。二是尊重文献是一条原则，采用旧方法应尊重文献，采用'老三论'、'新三论'或任何其他新方法同样应尊重文献。背离这一原则，学术研究便无科学与公正可言。而李君却既将发展创造与历史研究混为一谈，又

把尊重文献原则与所谓新方法对立起来，如此，则其研究焉得不误！

谨以上述管见质之于李曙明君，亦求教于读者诸君。

（原载《人民音乐》1991年2、3、4月号）

**附录：“和律论”之争论文索引**

1. 音心对映论——《乐记》“和律论”音乐美学初探
   李曙明　《人民音乐》1984年第10期
2. “音心对映论”评析
   牛龙菲　《人民音乐》1985年第4期
3. 《音心对映论》质疑
   蔡仲德　《人民音乐》1986年第1期
4. 再论“音心对映”——兼析牛龙菲君的“乐心对映”
   李曙明　《人民音乐》1986年第2期
5. 《老子》与《声无哀乐论》音乐观新探
   李曙明　《音乐探索》1986年第1期
6. 漫议李斯特的音乐理论
   李曙明　《甘肃艺术学校学报》1987年第1期
7. 中国古代音乐观念的异国现代知音
   李曙明　《人民音乐》1987年第11期
8. 音乐在四维时空连续统中的自同构变换群集
   牛龙菲　《人民音乐》1988年第2期
9. 从“音声相和”说起——再论《老子》音乐美学思想，兼与李曙明君商榷
   蔡仲德　《中国音乐学》1988年第4期

10. “躁静者，声之功也”——再论“声无哀乐”论的美学意义，并与李曙明君商榷
蔡仲德 《星海音乐学院学报》1988 年第 4 期
11. 为李斯特一辩——就其音乐美学思想答李曙明君，兼与关伯基、于润洋君商榷
蔡仲德 《音乐研究》1988 年第 4 期
12. “和律论”质疑——兼论《乐记》
蔡仲德 《人民音乐》1988 年第 7 期
13. 谈“音心对映论”之争
修海林 《人民音乐》1989 年第 1 期
14. 浅释“比音而乐之”的“音”与“乐”——《乐记》存疑探讨之一
梁厚意 《星海音乐学院学报》1989 年第 3 期

# 从“和律论”说到音乐作品及其存在方式

## 一、从“和律论”说起

李曙明君所主张的“和律论”，也就是“音心对映论”。他否定常人所用的“音乐作品”概念，说这种概念相当于“《音心对映论》之‘音’概念”，它“断然将现实的人的审美心灵活动排除在外，仅指审美客体即‘乐音运动本身’”，“实际上都仅仅指……音乐艺术整体构成的一部分物质性的形式要素而已”[①]；说“‘音’是形式，‘心’是内容。……音乐艺术是有内容的，它就是人们常说的‘思想情感’，但这‘思想情感’不在音响中存在，而是……在人类的主观内心世界中运动；音乐艺术是有形式的，它就是人们常说的‘音乐艺术’（实指音响），但这‘音乐艺术’并不包含思想情感”[②]。所以在他看来，音乐作品只能称为“音”，不能称为乐，作曲家所作并非音乐，他“只创造了音系统运动”；演奏家所奏并非音乐，他只是将乐谱“转化成振动着的

---

① 《再论“音心对映”——兼析牛龙菲君的“乐心对映”》，载《人民音乐》1986年第2期。

② 《音心对映论》，载《人民音乐》1984年第10期。

音系统”；欣赏者则“不是在听‘音乐’，而是在听‘音响’”①。他又提出“超实体系统统一观”这一概念，用以否定视音乐作品为物质与精神的统一、内容与形式的统一之“同实体统一观”，说“‘音’的审美内容，超实体地存在于系统的审美之‘心’中”，“如果将‘同实体统一观’机械地移用到音乐艺术的内容与形式研究之中，而且一定要在‘乐音运动’中找出思想感情的内容，就可能堕入‘错觉移情’的苦海之中”②；他还提出“审美心音对映场”这一概念，认为音乐的定义就是“审美心音对映场”，其内容是“场”中主体（即欣赏者）之“心”，其形式是“场”中客体（即作品）之“音”，此二者构成“超实体”的统一；进而强调“离开了‘音心对映场’的‘音’或‘心’就不再是‘场’中的客体或主体了。……当‘音’（即蔡君所说的‘音乐作品’＝‘客体之乐’）作为客体存在时，必在‘场’中与‘心’对映。当‘音’‘独立存在’时，必已离‘场’，不再成为‘场’中的客体”③。所以他赞同东欧马雷舍夫关于“音乐就其整体来说，……既是客观存在的物质构成物，又是存在于人的大脑中的一种意识现象，不能脱离欣赏者的感受而独立存在”的观点，称这种观点为“异国现代的音心对映论”④。以上表明，李曙明自 1984 年以来所提出并坚持的“和律论”—“音心对映

① 《音心对映论》，载《人民音乐》1984 年第 10 期。

② 《东西方音乐美学之比较研究——兼答蒋一民与蔡仲德等诸君》，载《音乐研究》1990 年第 1 期。

③ 《“和律论”再研究——〈“和律论”再质疑〉读后》，载《人民音乐》1992 年第 1、2 期。

④ 《中国古代音乐观念的异国现代知音》，《人民音乐》1987 年第 11 期。

论”，其独特之处是在强调音乐作品只有物质没有精神，只有形式没有内容，强调物质与精神统一、形式与内容统一的音乐艺术只有在欣赏者感受时才能存在，而不能脱离感受独立存在。

这令人想起罗艺峰、邢维凯君的观点。

罗艺峰强调“物性本体”与“艺术本体”的区别，说“音乐的音响形式——作品，称为符号结构体”，其中“不含有可以述说的内心生活内容，尚无‘意’可言”，“也没有传达出音乐信息”，因而它只是音乐的“物质基础”，只能称为音乐的“物性本体”，“音乐声音的时间性质，使完成的、物理的、鸣响着的音乐作品，永远不能在世上客观地存在，……所以，外在于人的意识的音响不是音乐的艺术本体”，人心中的“意象”才是“音乐的艺术本体”①。

邢维凯提出“什么是音乐作品的原作”这一问题，其回答是：“一部音乐作品的原作，是超验于它的任何物质显现体之上的一种存在，……它作为一种独特的感性样式存在于人们的意识之中。……它是一个‘纯意向性对象’”，“一部音乐作品也只有当它进入听众的知觉并存在于听众审美经验之中的时候，它才具有原作———个唯一的、完美的、理想化的审美对象所应有的全部特征”，“一部音乐作品的原作，其真实性与典范性不以某一物象为基准而独立地存在于人的主体意识之中”②。

前者用“艺术本体”范畴否认音乐作品的精神性，强调音乐

---

① 艺峰、晓林：《乐无意故含一切意——音乐意象琐谈》，见陕西人民美术出版社 1991 年 8 月出版之《意象艺术国际研讨会论文集》。

② 《音乐审美经验的感性论原理》，载《中央音乐学院学报》1993 年第 1、2 期。

的艺术本体不在客体音响之中而在主体意识之中；后者用"原作"范畴否认音乐的客观存在，强调它超验于物质显现，独立存在于意识之中。二者关于音乐作品及其存在方式的观点与李曙明相似相通，可归为一类。

可归入这一类的还有巩小强君的观点，其特点是以"意向性"否定音乐的物质性，强调"欣赏者心中形成的欣赏对象，以及作曲者、演奏者心中的对象并不依赖物理事实"，"音乐作品本身……超验于经验之上"，"音乐是一种纯意向性对象，……意向性特征是音乐的毋庸置疑的最根本特征"[1]。

## 二、中国古代音乐美学与音乐作品及其存在方式问题

巩小强曾说，"中国古代传统音乐思想中的音乐现象学成分举不胜举"[2]；李曙明曾说，"音心对映的和律论音乐美学思想，不但在《乐记》中存在，在《老子》的'意声相和'（见马王堆帛书老子甲本）、嵇康的'乐之为体，以心为主'的命题中，亦有体现"[3]；罗艺峰曾说，"中国音乐美学重'意'之说源头在老、庄，大兴于魏晋，而开玄机于陶令抚无弦琴的典故，与玄

---

① 硕士学位论文《音乐现象学导论》，中央音乐学院1989年6月油印本。

② 硕士学位论文《音乐现象学导论》，中央音乐学院1989年6月油印本。

③ 《再论"音心对映"——兼析牛龙菲君的"乐心对映"》，载《人民音乐》1986年第2期。

学、老庄、佛学合流浸润于音乐思想大有关系”[1]。他们都认为中国古代音乐美学思想中存在着他们所说的关于音乐作品及其存在方式的观点，可以作为他们自己在这一问题上所持观点的依据。

我已指出，李曙明的有关论断与《乐记》所说“比音而乐(yue)”、“乐者，乐也”的原意根本不合[2]；《老子》二章所说本是“音声相和”而不可能是“意声相和”，把《老子》原文说成“意声相和”，既是孤立地看其中一句而未顾及全章、全书，又是以主观的愿望代替了对《老子》实际思想的具体分析[3]；嵇康《声无哀乐论》所说“乐之为体，以心为主”意谓有平和之心才有平和之乐，这与“声无哀乐”的主旨并不矛盾，把它理解为声有哀乐也能引起人的哀乐，便是变“声无哀乐”论为声有哀乐论，是对原意的曲解[4]：可见《乐记》等并不认为音乐作品不能脱离欣赏者的感受独立存在，它们的思想与李曙明所主张的“和律论”—“音心对映论”并不相同[5]。

那么，巩小强、罗艺峰所说与实际存在的中国古代音乐美学思想是否相符呢？

---

① 艺峰、晓林：《乐无意故含一切意——音乐意象琐谈》，见陕西人民美术出版社 1991 年 8 月出版之《意象艺术国际研讨会论文集》。

② 见《人民音乐》1986 年 1 期所载《〈音心对映论〉质疑》、同刊 1988 年 7 期所载《“和律论”质疑——兼论〈乐记〉》、同刊 1992 年 3 期所载《“和律论”再质疑——兼评李曙明君之东西方音乐美学比较研究及其方法（中）》。

③ 《从“音声相和”说起——再论〈老子〉音乐美学思想，兼与李曙明君商榷》，载《中国音乐学》1988 年 4 期。

④ 《“躁静者，声之功也”——再论“声无哀乐”论的美学意义，兼与李曙明君商榷》，载《星海音乐学院学报》1989 年第 1 期。

⑤ 《“和律论”再质疑》。

罗艺峰说“中国音乐美学重‘意’之说源头在老、庄”，其“老、庄”首先是指“大音希声”。但“大音希声”出于《老子·四十一章》，其原文如下：

> 上士闻道，勤而行之；中士闻道，若存若亡；下士闻道，大笑之。——弗笑，不足以为道。是以建言有之，曰：明道若昧，进道说退，夷道若纇；上德若谷，广德若不足，建德若媮，质真若渝；大白若辱，大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形。道隐无名。夫唯道，善始且善成。

这一章论旨是正面颂“道”，其中“建言”之十二句则是从各个方面说明“道”的特征，“大音希声”一句也不例外。联系《老子·四十二章》所说“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和”、《五十五章》所说“含德之厚，比于赤子，……终日号而不嗄”，可见在《老子》看来，自然而合规律的“道”虽然无声，却不仅蕴涵音乐的精神（“和”），而且其音乐精神至高无上（“和之至”），远非人为之乐所能比拟，“道”之称为“大音”，原因就在于此。因此，“大音希声”有两方面的含义，一方面是就“道”本身而言，指出“道”的一个特性，即听之不闻而蕴涵至和；一方面是就合乎“道”之特性的音乐即理想音乐而言。前者是《老子》的本义，后者则是其蕴而未出的思想。而所谓理想音乐，从全章、全书看，又有两层意义，一是此乐无声，无为而自然，朴素而虚静，至美至善，不会由美变丑，是永恒的音乐美，绝对的音乐美，故曰“大音”。由此可以说，“大音希声”即至乐无声。二是“道生万物”、“有生于无”，无声之至乐“善始且善成”，是一切有声之乐的本源。以

《四十一章》与《二章》合而观之，可知“大音希声”命题的提出，是对“无为”、“不言”之“道”的赞颂，也是对人为有声之乐的否定。就否定有声之乐、肯定“不言”之“道”而言，“大音希声”与罗艺峰关于音乐作品及其存在方式的思想可以相通；就否定有声之乐的功用（所谓“五音令人耳聋”），认为音乐精神（“和”）不在音响之中而在作为万物本源的“道”中而言，“大音希声”与肯定有声之乐的功用，但认为艺术本体不在客体音响之中而在主体意识之中的思想毕竟不同。

罗艺峰说“中国音乐美学重‘意’之说源头在老、庄”，其“老、庄”也是指关于“道”与“象罔”、关于“得意而忘言”的论述。《庄子·天地》说：

> 黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望。还归，遗其玄珠。使知索之而不得，使离朱索之而不得，使喫诟索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：“异哉！象罔乃可以得之乎?”

此处“玄珠”寓“道”，“知”寓“智”，“离朱”寓“目”，“喫诟”寓“言辩”，“象罔”寓无形之象。此文原意在借此寓言说明“道”不可以智求，不可以目见，不可以言辩，而只能离形去智，以“象罔”得之。和《老子》不同，《庄子》不是社会哲学而是人生哲学，对于“道”，它的态度不是科学认识而是审美观照，它的方法不是逻辑论证而是感情体验。故《庄子》之“道”可与艺术相通，所说“道”的特征也就是艺术的特征，无形之象的“象罔”则与一切艺术之象相通，尤其与音乐之象相通，因为一般艺术之象都是形与神的结合，是有形与无形的统

一，是“意象”，而音乐之象则摆脱了形的束缚，是彻底的无形之象，是真正的“象罔”。这就是唐代吕温《乐出虚赋》从“象罔”得到启发，称音乐之象为“非象之象”的原因。《庄子·秋水》说：

可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也。

《庄子·外物》说：

言者所以在意，得意而忘言。

其中所论“言”、“意”关系可与艺术中的形、神关系相通，故这些关于“言”、“意”关系的言论，既道出了一切艺术的共同特征，也道出了一切审美感受的共同特征，它们深刻影响了魏晋玄学，影响了王弼、陶潜等人的音乐美学思想。

王弼《周易略例》说：

夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。……是故存言者非得象者也，存象者非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也；言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则忘象者乃得意者也，忘言者乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。

其中既肯定“意以象尽，象以言著”、“尽意莫若象，尽象莫若言”，又强调“忘象者乃得意者也，忘言者乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言”，从而发展了《庄子》关于“言”“意”关系的思想，提出了唯有超越“言”、“象”才能得意的方法论。他还用此方法论以注释“大音希声”，在《老子道德经注》中说：

> （大音，）不可得闻之音也。有声则有分，有分则不宫而商矣。分则不能统众，故有声者，非大音也。

在《老子指略》中说：

> 形则必有所分，声则必有所属。故象而形者非大象也，音而声者非大音也。然则四象不形则大象无以畅，五音不声则大音无以至。四象形而物无所主焉，则大象畅矣；五音声而心无所适焉，则大音至矣。

王弼所说“大音”已与《老子》所说不同，它具有如下特征：无声，故听之不闻；无分，故不宫不商，亦宫亦商；一切有声之乐皆由此而出，故能统众，为有声之乐的本源；其作用的发挥不能没有音声，也不能执着于音声，而必须既借助音声，又超越音声。可见对于“五音”与“大音”的关系，王弼既强调两者的区别，又重视两者的联系，认为“大音”既在“五音”之中，又在“五音”之外，只有既通过“五音”，又超越“五音”，才能得到“大音”（“五音声而心无所适焉，则大音至矣”）。这就既继承了《老子》，又改造了《老子》，在推崇无声之“大音”的同时，也肯定“五音”的作用，其“大音”已不是哲学中的“道”，而是

美学中的音乐精神。在他看来，音乐精神既在音响之中，又在音响之外，音乐是既通过音响又超越音响的一种存在。

从《庄子》到王弼，其关于"道"、关于"得意忘言"的思想已涉及艺术中的形、神关系，音乐中的声、意关系，涉及音乐作品的存在方式问题。就强调"道"不能以智求、以目见、以言辩，强调"得意而忘言"，强调"得意在忘象，得象在忘言"、"有声者，非大音也"而言，其思想与罗艺峰关于"艺术本体"不在客体音响之中而在主体意识之中的思想有相通之处；就强调"言者所以在意"，强调"尽意莫若象，尽象莫若言"、"五音不声则大音无以至"，强调音乐是既通过音响又超越音响的存在而言，其思想与否认音乐作品的精神性，认为音乐作品"无意可言"、"没有传达出音乐信息"，认为音乐不是客观存在而是主体意识中的存在的思想毕竟不同。

陶潜深得王弼"得意忘言"之旨，以此对待生活，也以此对待自然，对待艺术，故读书则"不求甚解，每有会意，便欣然忘食"（《五柳先生传》）；著文则但求"自娱，颇示己志"，而无意于名利（同上）；赏景则"采菊东篱下，悠然见南山。……此中有真意，欲辨已忘言"（《饮酒二十首》）；生活则与琴、书为友，"忘怀得失"，"不戚戚于贫贱，不汲汲于富贵"（《五柳先生传》），"被褐欣自得，屡空常晏如"（《始作镇军参军经曲阿》）。所以就会有"但识琴中趣，何劳弦上声"这样的音乐美学思想：

> 陶潜……颖脱不羁，任真自得。……未尝有喜愠之色。唯遇酒则饮，时或无酒，亦雅咏不辍。尝言夏月虚闲，高卧北窗之下，清风飒至，自谓羲皇上人。性不解音，而蓄素琴一张，弦徽不具，每朋酒之会，则抚而和之，曰："但识琴

中趣，何劳弦上声。”[①]

应该如何理解“但识琴中趣，何劳弦上声”呢？人们常常把它理解为弦声无关于意趣，有意趣便不必有弦声，如张随《无弦琴赋》所说“抚空器而意得，遗繁弦而道宣。……乐无声兮情逾倍，琴无弦兮意弥在。天地同和有真宰，形声何为迭相待”[②]，顾逢《无弦琴》诗所说“只须从意会，不必以声求”[③]；有人甚至把它理解为弦声与意趣对立，弦声妨碍意趣，毁琴去弦才能得到意趣，如杨发《大音希声赋》所说“叩于寂而音远，求于躁而道违。……声希者其响必大，声烦者其理斯屈。……既不言以足教，必于声而可遗”[④]，宋祁《无弦琴赋》所说“欲琴理之常在，宜弦声之一空。隐六律于自然，视之不见；备五音于无响，乐在其中。……舍弦上之末用，得琴中之深旨。……由是削朽投珥，沦徽屏金，……抑按何施，始类无声之乐；……我所以包万韵而中足，无一弦之可弹”[⑤]。而崔豹、苏轼的理解则与此不同。崔豹《古今注》云：

陶渊明读书不求甚解，又蓄素琴一张，弦徽不具，曰“但得琴中趣，何劳弦上声”，此二事正是此老得处。俗子不知，便谓渊明真不着意，此亦何足与语！不求解则如勿读，不用声则如勿蓄。盖“不求解”者，谓得意忘言，不若老生

---

① 《晋书·陶潜传》。

② 据《文苑英华》卷77。

③ 据《琴书大全·琴诗上》。

④ 据《文苑英华》卷90。

⑤ 据《琴书大全·琴文》。

腐儒为章句细碎耳；“何劳弦上声”者，谓当时弦索偶不具，因言以为得趣则初不在声，亦如孔子论乐于钟鼓之外耳。今观其平生诗文，概可见矣：《答庞参军》云“衡门之下，有琴有书。载弹载咏，爰得我娱。岂无它好，乐我幽居”，《归去来辞》云“悦亲戚之情话，乐琴书以消忧”，《与子俨等疏》云“少学琴书，偶爱闲静。开卷有得，便欣然忘食”。使果不求深解，不取弦上之声，则何为载弹载咏以自娱邪？何为乐以消其忧邪？何为自少学之，以至于欣然而忘食邪？痴人前不得说梦，若此等辈又乌知此老之所自得哉？

苏轼《渊明无弦琴》云：

渊明自云“和以七弦”，岂得不知音？当是有琴而弦弊坏，不复更张，但抚弄以寄意，如此为得其真。①

《诗话总龟》卷六引苏轼此文尚有如下数语：

至于渊明，亦非忘琴者也。五音六律不害为忘琴，苟为不然，无琴可也，何独弦乎？以是知旧说之妄也。②

本文赞同崔豹、苏轼的理解，认为陶潜所谓“但识琴中趣，何劳弦上声”与《庄子》、王弼“得意忘言”、“五音声而心无所适焉，则大音至矣”的思想相通，意在强调超越音声，追求弦外之意，

① 《苏轼文集》卷65。

② 《苏轼文集》卷65。

把握音乐美之所在，而不在取消弦声，否定弦声。而张随、顾逢、杨发、宋祁等人的理解则异于《庄子》、王弼，同于《老子》，而与陶潜之意不合。罗文的主旨在强调“物性本体”与“艺术本体”的区别，强调音乐不是客观存在而是主体意识中的存在，故既引张随等人为同调，又以张随等的理解去理解“但识琴中趣，何劳弦上声”，因而就有“不解音律的陶渊明”、“宁可有无声存意之乐，如渊明弹无弦之琴”这样的说法出现，可见其思想近于《老子》，远于《庄子》与王弼，而对陶潜的真意则有所误解。

上述《老》、《庄》、王弼、陶潜的思想均可归之于道家。道家之外，儒家、佛学的音乐美学思想亦曾涉及音乐作品及其存在方式问题。

孔子曾说“人而不仁，如乐何”（《论语·八佾》）、“乐云乐云，钟鼓云乎哉”（《论语·阳货》），《乐记·乐情》曾说“乐者，非谓黄钟大吕弦歌干扬也，乐之末节也。……故德成而上，艺成而下；行成而先，事成而后”，《礼记·孔子闲居》曾说“民之父母乎？必达于礼乐之原。……‘夙夜其命宥密’，无声之乐也”（后二句意谓“日夜谋划施行宽和宁静之政”，人民就喜悦，这就是没有音响的音乐）。他（它）们表明儒家都程度不同地强调对于音乐重要的不是外在的音响而是内在的心意，其中《孔子闲居》更把内在心意称为“礼乐之原”，即音乐的根本与本源。但包括《孔子闲居》在内，他（它）们又都不认为音乐可以没有音响，只是一种意识中的存在，也都不认为音乐作品无精神性（《声无哀乐论》所说“乐之为体，以心为主”，其意与此相同），故其思想与罗艺峰等也不相同。

《楞严经》卷六说：

声无既无灭，声有亦非生。生灭二圆离，是则常真实。……见闻如幻翳，三界若空华。闻复翳根除，尘销觉圆净。……大众及阿难，旋汝倒闻机，反闻闻自性，性成无上道。

其中所谓“声”虽非专指音乐，却也包括音乐在内。其意以为一切音声如同空花，皆非真实，故既无所谓生，也无所谓灭；世人闻机外逸，循声流转，必定迷失本性，是为颠倒；若能旋转闻机，反闻自性，则可由此本性而成无上佛道。这是从佛教唯心主义认识论出发，否定客观音声的真实性。

佛学在否定客观音声真实性的同时，又常常颂扬虚幻的“天乐”（如《阿弥陀经》说“彼佛国土常作天乐”），推崇无声之“大音”（如支遁《上书告辞哀帝》说“谐无声之乐，以自得为和”，道安《阴持入经序》说“以大寂为至乐，五音不能聋其耳矣”，僧肇《涅槃无名论》说“大音匿于希声，故不闻以闻之”），其思想与道家有某种相似之处。但《老子》固然以“大音”否定“五音”，却还蕴涵五音生于“大音”的思想，《庄子》、王弼更对有声之乐有明确的肯定，佛学则是彻底否定音声与音乐，要人们“反闻闻自性”、“以大寂为至乐”，故虽借用道家、玄学词句，其思想却与道家、玄学并不相同，其“天乐”、“大音”也就不具有音乐精神、理想之乐的意义。

以上是佛学音乐美学思想的一个方面。佛学音乐美学思想也还存在另一方面，如《高僧传·唱导》曾说“唱导者，所以宣唱法理，开导众心也”，即要求用音乐“宣唱法理，开导众心”，使人们皈依佛门。这表明佛学在否定音乐（世俗之乐）的同时，又不得不肯定音乐（佛教音乐）。所以佛学对有声之乐也就有所论

述，如慧远《阿毗昙心序》说：“其颂声也，拟象天乐，若灵籥自发。……情与类迁，则声随九变而成歌；气与数合，则音协律吕而俱作。……斯乃穷音声之妙会，极自然之象趣，不可胜言者矣。”其中“情与类迁，则声随九变而成歌”，是说情随物变，声随情变，客体之声与主体之情相应；“气与数合，则音协律吕而俱作”，是说情、声的运动就是“气”的运动，也就是生命的律动，它有规律可寻，合于一定的“数”（度数）；“斯乃穷音声之妙会，极自然之象趣，不可胜言者矣”，是说情、声、气、数的结合与运动构成音乐，其中巧妙无穷，可意会而不可言传，但都“拟象天乐，若灵籥自发”，出于自然，合于自然。这就承认音乐的客观存在，与《楞严经》的思想有所不同。

就否定世俗音乐的客观存在，要求“反闻闻自性”而言，佛学音乐美学思想与罗艺峰等的思想有相似之处；就承认佛教音乐的客观存在，认为音乐作品是客体之声与主体之情及自然生命律动的结合而言，其思想又与罗等的思想并不相同。

说到这里，似乎还有必要提到苏轼的有关论述。苏轼有《与彦正判官》，其中说：

> 某素不解弹，适纪老枉道见过，令其侍者快作数曲，拂历铿然，正如若人之语也。试以一偈问之：“若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听？”①

---

① 《苏轼文集》卷57。其中之偈亦见于《苏轼诗集》卷47，题为“题沈君琴”。

《楞严经》卷四有云“譬如琴瑟、箜篌、琵琶，虽有妙音，若无妙指，终不能发”，苏轼之偈的前二句即本于此，其后二句则是据此而发问。苏轼又有《法云寺钟铭》，说：

> 有钟谁为撞？有撞谁撞之？三合而后鸣，闻所闻为五。阙一不可得，汝则安能闻？汝闻竟安在？耳视目可听。当知所闻者，鸣寂寂时鸣。①

此铭认为钟、撞、撞钟人三者相合才能有鸣（声），钟、撞、撞钟人、所闻（鸣或声）、闻（听觉，听者）五者相合才能有所闻，其中缺一不可，这就和《与彦正判官》一样涉及音声与音乐的存在方式问题，故巩小强曾在其论文结尾引苏轼之偈，作为“中国古代传统音乐思想中的音乐现象学成分举不胜举”的例证，并说“苏东坡的看法，也就是我的看法”。但苏轼之意是在说明声从无有出，复归于无有（故既曰“寂时鸣”，又曰“鸣寂”、“汝闻竟安在”），即和《楞严经》一样强调音声与音乐的虚幻性，而不是要肯定音声与音乐的意向性，故它与巩小强的看法，与现象学的观点虽有某种相似之处，实质却并不相同。

总之，本文认为，中国古代道家、儒家、佛学的音乐美学思想均多少涉及音乐作品及其存在方式问题，但其思想与李曙明等关于音乐作品及其存在方式的见解表面相似而实质不同。

此外，则应提到所谓“乐无意故含一切意”。罗文不仅以此为题，而且明确说“本文题目、旨趣，皆得自钱钟书先生，之所以引来，乃因为这句话涉及音乐美学很深很深”。这就有必要看

---

① 《苏轼文集》卷19。

看钱钟书的原文：

> 乐无意，故能涵一切意。吾国则嵇中散《声无哀乐论》说此最妙，所谓："夫唯无主于喜怒，无主于哀乐，故欢戚俱见。声音以平和为主，而感物无常；心志以所俟为主，应感而发。"奥国汉斯立克（E. Hanslick）音乐说（Vom musickalisch Schönen）一书中议论，中散已先发之。〔补订一〕此土古籍中言乐理者，……莫不以为声音可以写意达情，知音者即能观风达意之人也。至知声无哀乐之理者，中散以后，寥寥无几。……前乎中散者，则刘向《说苑·善说》篇雍门子周以琴说孟尝君，……颇透露中散之意。……黄石斋《声无哀乐辩》……谓"声不能使人哀乐，非声自无哀乐"，实未足以折中散也。[①]

本文认为钱钟书此说存在如下两个问题。

其一，"声无哀乐"论主旨在强调音乐本身不能表现哀乐，所以也不能使听乐者产生哀乐，而钱钟书此说所举嵇康之后"知声无哀乐之理"的唐太宗驳杜淹（出自《贞观政要·礼乐》及《旧唐书》、《新唐书》）等例（本文未引），和嵇康之前"透露中散之意"的雍门子周以琴说孟尝君故事，则是认为音乐本身虽能表现哀乐，却不一定能使听乐者产生哀乐，也就是说，它们都是"声不能使人哀乐，非声自无哀乐"的声有哀乐论，钱说却误把它们当成声无哀乐论了。

---

① 引自钱钟书《谈艺录》八八《白瑞蒙论诗与严沧浪诗话》之"附说"《声无哀乐》，见该书第290—291页。

其二，“声无哀乐”论认为“和声无象”，音乐没有表现的对象，这或许可以归结为“乐无意”；但“声无哀乐”论又认为人们听乐后的哀乐不是来自音乐，而是“自以事会先遘于心”，是哀者自哀，乐者自乐，故明言“声音……无关于哀乐；哀乐……无系于声音”，明言“不可见声有躁静之应，因谓哀乐皆由声音”，更明确否定“见欢戚为声发，而谓声有哀乐”的见解，这却不能归结为“乐……涵一切意”。把它归结为“乐……涵一切意”，便是将声无哀乐论当成了声有哀乐论（钱著《管锥编》亦曾以雍门子周说孟尝君、唐太宗驳杜淹等例与嵇康的见解混为一谈，视同一律，既用声有哀乐论解释声无哀乐论，又把声无哀乐论说成声有哀乐论[①]。

以上是就钱说本身而言。如就罗文的引用而言，则还应指出，“乐无意，故能涵一切意”并无音乐的艺术本体不在客体音响之中而在主体意识之中的意思，故它并不涉及音乐的本体问题，不能用来表述罗文的旨趣。

## 三、西方现象学音乐美学与音乐作品及其存在方式问题

巩小强高度评价音乐现象学，认为“音乐现象学企图探索人类整个音乐知识的‘阿基米德’点，使人们关于音乐的学问建立在一个绝对可靠的基础之上”，认为音乐现象学在人类历史的长河中是“更为进步的一种思想形式”，故其文迳以“音乐现象学”为题，说“本文的目的在于通过对于音乐的意向性分析深化对于音乐哲学的一些基本问题的理解，加深对于音乐创作、表演、欣

① 见《管锥编》第三册第 1086—1087 页及第 1092 页。

赏过程的认识，树立起进步的音乐观”。邢维凯文中的关键词“纯感性对象”与现象学的“纯意向性对象”范畴有不可分割的联系；另一关键词“音乐作品的原作”更直接来自茵加尔登的《音乐作品及其本体问题》；它关于“音乐作品的原作”的分析论证，其方法、论点与结论（“纯意向性对象”）也都来自该论著。罗艺峰文中“物性本体”与“艺术本体”、“本体”与“变体”等范畴及其有关论述都带有现象学意味，它关于“意之象，是一种属于某物的意识，并非一个物或物之象，它是我们在剔除蔽障，刊落外物时直观到，洞见到的现象自身，居于我们的内在意识之中，不是实在物，不是感知材料”的论述，更是直接用了现象学的观点与词语。李曙明关于“和律论”—“音心对映论”的论述与音乐现象学之间似乎没有直接而显著的联系，但他赞同马雷舍夫关于音乐是意识现象，不能脱离欣赏者的感受而独立存在的观点，把它称为“异国现代知音”，却表明其基本思想与音乐现象学之间既有曲折关联，更有相似之处。

实际情况是，影响巩、邢、罗、李等关于音乐作品及其存在方式的观点的，主要不是中国古代音乐美学，而是西方现象学音乐美学。因此，我们不仅有必要考察中国古代音乐美学，而且更有必要考察西方现象学音乐美学。

影响巩、邢、罗、李的西方现象学音乐美学论著主要是波兰哲学家、美学家罗曼·茵加尔登（1893—1970）的《音乐作品及其本体问题》（收入 1957—1858 年出版的两卷集《美学研究》），理所当然，我们考察西方现象学音乐美学的重点也就是这一论著。

茵加尔登的主旨是在论述音乐作品的本体问题与存在方式问题，为此他首先分别探讨了音乐作品与其乐谱、音乐作品与其演

奏、音乐作品与有意识的感受之间的关系。本文因此也有必要逐一讨论这些关系与问题。

### （一）关于音乐作品与其乐谱的关系

茵加尔登认为，①“不是每一部音乐作品都是‘记录下来的’”，如民歌和某些即兴演奏的作品就未经乐谱记录[①]；②“同一部作品可用各种总谱（乐谱）体系‘记录下来’”；③“当我们听到……音乐作品时，总谱则完全留在音乐作品之外。……总谱……甚至也不加入作品的组成”：④“作品的全部特点并未被总谱（乐谱）意义单一地确定下来，作品所固有的特点，总谱（乐谱）没有，反之亦然”。他根据这四点得出结论，认为“总谱……不同于音乐作品”。

上述四点当然是不可否认的事实。但还必须看到与此相关的另一面：①记谱法发明之前的音乐作品多已失传。记谱法发明以后，绝大部分音乐作品都是通过乐谱“记录下来的”。未记录下来的民歌与即兴演奏作品则需通过作曲者的唱、奏传给他人，留存于世。②“同一部作品可用各种总谱（乐谱）体系‘记录下来’”，但没有一部音乐作品可以既不通过任何一种乐谱体系，也不通过作曲者的唱、奏传给他人，留存于世。③音乐作品的组成中确实没有乐谱，音乐作品的留存却很难没有乐谱。④音乐作品与其乐谱各有不同的特点，乐谱并未把作品的全部特点都记录下来，这两点并不能否定乐谱对作品所具有的重要意义。因此，一方面应该承认“总谱……不同于音乐作品”，一方面也不能不承

① 本文所引《音乐作品及其本体问题》文字，均据杨洸中译稿。作者谨向杨洸先生致谢。

认音乐作品的存在很难离开乐谱，其中的任何一方面都不容轻易否定。这就是为什么强调乐谱不同于音乐作品的茵加尔登，也不能不承认乐谱是“音乐作品……存在的源头”，“作品通过总谱而确定”，乐谱“是使音乐创造者的愿望（他所创作的作品应该是个什么样）得以永世长存的手段”，“总谱之所以创造出来，是为了大量不同的人能够借助于它来演奏同一部音乐作品”。

值得注意的是，中国古代音乐美学也曾论及音乐作品与其乐谱的关系，这主要见于如下两段文字：

或曰：“八音协而神人和，五声具而鬼神上下，其道微矣。谱迹而粗，不足以该道之妙。今之按谱而为琴者率泥其迹而莫诣其神，攻其声而莫极其趣，而琴之道殆荒矣。”无似曰：“不然。谱，载音之具，微是则无所法。在善学者以迹会神，以声致趣，求之于法内，得之于法外。极其妙则为游鱼出听，为六马仰秣，为瓠巴，为伯牙矣。神而明之，存乎其人也，安恤其谱之有无哉！先贤有言曰：‘大匠与人以规矩，不能使人巧。’兹刻也，固初学之师，大匠之规矩也。惟青于蓝者得之。”①

善读书者尽信不如其无，则九宫谱之谓矣。“然则何以处曲乎?”曰：“曲者，末世之音也，必执古以泥今，迂矣！曲者，俳优之事也，因戏以为戏，得矣。”“然则谱可废乎?”曰：“因其道而治之，适于自然，亦已无憾，何必不谱也？盖九九者，天地自然之数也，律吕因此谐，腔调由此出。譬如今日，此曲之腔唱为彼曲，听者笑之，谓其失于自然也。

① 萧鸾：《〈杏庄太音补遗〉序》。

然则按谱而作之，亦按谱而唱和之，期畅血气心知之性，而发喜怒哀乐之常，斯已矣。况谱法之妙专在平仄间究心，乃学之而陋焉者，仅如其字数逐句栉比，而所以平仄之故卒置弗讲，似此者，如土偶人，止还其头面手足，而心灵变动毫弗之有，与谱奚当焉？”①

前者既认为谱是“声”，是“迹”，是“声”、“迹”的粗略记载，故不足以体现音乐之“道”的精妙，拘泥于粗略的形迹而不能领悟乐曲的神趣，便不能得到音乐之“道”；又认为谱是记载乐音的手段，没有谱就无从学习乐曲，如果不拘泥于其形迹，而能“以迹会神，以声致趣”，既掌握乐谱，又不被乐谱所束缚（即所谓“求之于法内，得之于法外”，所谓“青于蓝”），便能得到音乐之“道”。后者认为曲谱的功用在于按谱唱和，“畅血气心知之性，而发喜怒哀乐之常”，达到抒发情性的目的，所以曲谱既不可废，也不可尽信，不能“执古以泥今”，“仅如其字数逐句栉比”，而要“因其道而治之，适于自然”，明白所以然之故，把握其所表现的心灵变动之妙。两者对曲谱的认识是一致的。

本文认为，由此可以得到对乐谱的正确认识：既要看到“谱迹而粗，不足以该（通“赅”，即尽备，包括一切——蔡按）道之妙”，又要看到“谱，载音之具，微是则无所法”．所以一方面，音乐是有声的，乐谱是无声的，音乐是流动的，乐谱是凝滞的，音乐是时间的，乐谱是空间的，故乐谱不同于音乐作品，它不是音乐作品本身，而只是音乐作品的潜在方式；一方面，乐谱又不是纯粹的物质形态，而是精神的物化形态，是以无声、凝

① 张琦：《衡曲麈谭·曲谱辩》。

滞、空间的物质形式（此即所谓“迹”）蕴涵着有声、流动、时间的精神内容（此即所谓“神”、“趣”），故乐谱毕竟是音乐作品赖以存在的一种方式。

### （二）关于音乐作品与其演奏的关系

茵加尔登认为：①音乐作品的演奏是过程，音乐作品自身则不是过程，“音乐作品自身的所有乐章都同时存在”。②“演奏所造成的那些过程，并不创造作品自身”；演奏的目的是创造“听作品的可能性”，“在具备相应的技能和音乐想象力的条件下，可以不求助于演奏，通过对总谱的单纯阅读，来认知音乐作品”。③“演奏……具有这样或那样的气质，作品不会因此而变成另一部作品”。④“任何一部作品……都是独一无二的。……而它的演奏从原则上讲可以要多少就有多少”。他根据这四点得出结论，认为“音乐作品……根本不同于它所能有的演奏”。

以上四点也是不可否认的事实。但这四点也同样存在与其相关的另一面。①音乐作品本身不是过程，却蕴涵着一种过程。演奏的过程来自作品，其过程即在作品之中。没有作品蕴涵的过程，也就不会有演奏的过程。②能通过乐谱来认知音乐作品的人总是少数，对这少数人来说通过乐谱的认知也不能替代通过演奏的感受，对多数人来说演奏就更有其必要。演奏不仅创造听作品的可能性，而且是作品的再现。不通过演奏来再现，音乐作品作为声音艺术的存在就无从谈起。③演奏不可能使一部作品成为另一部作品，却是对作品的再创造，能使作品从潜在变为真实的存在，能给作品以活的灵魂，使作品重新获得生命，并使作品得到补充与丰富。④所以，“要多少有多少”的演奏不仅无损于“独一无二”的作品，而且使作品显得多姿多采，更能满足人的审美

需求。因此，一方面应该承认"音乐作品……根本不同于它所能有的演奏"，一方面也不能不承认音乐作品的存在离不开演奏。

### （三）关于音乐作品与有意识的感受的关系

茵加尔登认为，音乐作品"从它产生的那一瞬间起，就以某种方式存在着，并且不依赖是否有人……听它"，因此，"不能说音乐作品是什么心理的东西"，"不能说音乐作品是有意识的感受或其某一组成部分。任何感受或其组成部分只有在反射（内在经验）的活动中才能被感知，而无论谁也不能在这种活动中认知音乐作品"；"音乐作品并不构成它创造者心理生活的（其中包括有意识感受的）任何一个部分，因为即使作者已不在人世，作品依然存在。同样它也不是听众在欣赏过程中产生的有意识感受的一个部分。当他们消逝后，音乐作品继续存在"；音乐作品"与其作者……的感受有所不同，也与此前欣赏过它的无数听众的感受有别"，这些感受"在一位听众与另一位听众那里，……是完全不同的，或至少在许多方面是不同的"，甚至同一听众听两遍同一作品，其感受也不相同，所以如果承认音乐作品是心理的东西，"就没有一部同样的、'独一无二'的音乐作品了"。

以上所说也不容否定。但同样不容否定的是，没有作曲者的有意识的感受，作品的产生就无从谈起；没有演奏者的有意识的感受，作品的再现与再创造就无从谈起；没有欣赏者的有意识的感受，作品未确定的意义就无从具体化，作品的作用就无从发挥，作品就失去存在的意义；部分听众消逝后，音乐作品固然还能继续存在，全部听众消逝后，音乐作品的存在便毫无意义。因此，一方面固然不能将客观的作品与主观的感受混为一谈，把音乐作品说成是心理的东西，一方面却也不能否认主体的有意识感

受对音乐作品的重要意义，不能否认音乐作品的产生、音乐作品的意义离不开主体的有意识感受。

### （四）关于音乐作品中的非声音成分

茵加尔登认为，音乐作品既有声音成分，也有非声音成分；有的作品没有非声音成分，因而失去作为艺术作品的价值；有的作品有非声音成分，因而具有艺术作品的价值。他认为，根据与纯声音组合联系的紧密程度，音乐作品依次存在如下一些非声音成分：时间的或拟时间的结构，“运动”的现象，“形式”，“音乐作品的内容中产生的感情质量”，通过演奏表现出来的作曲家或演奏者的感情（或其他心理状态），“造型”动机，审美方面的价值质量和审美价值质量。他强调，“音乐作品的内容中产生的感情质量”是“以某一方式反映在音乐构成物的音调上”，它们“与声音构成物结合得那样紧密，以致其自身因此而发生深刻的变态”，所以它们不是什么“音乐外的内容”；通过演奏表现出来的作曲家或演奏者的感情或其他心理状态“不是作品任何一个部分的东西”，对它们的研究跨出了作品自身的范围，“这种可能的感情与被听觉感知的作品乃是两个独特的整体”；“造型”动机则有两类，一类依赖声音成分本身具有的时间结构、运动现象、感情质量等因素所产生的与被塑造对象的相似性进行造型，另一类借助于语言成分进行造型，前者是“近音乐的”，后者则是“音乐外的”。

由此可见，与李曙明、罗艺峰不同，茵加尔登承认音乐作品的精神性，认为感情、造型可以是音乐作品的组成部分或“近音乐”的成分，只是强调它们必须与声音成分结为一体，密不可分，而不应成为作品外的东西。

### （五）关于音乐作品的“原著”、“本体”、“自身”，关于音乐作品的存在方式

为回答音乐作品的存在方式问题，茵加尔登不仅探讨了音乐作品与乐谱、音乐作品与演奏、音乐作品与主体的感受之间的关系，而且特意提出了音乐作品的“原著”、“本体”、“自身”的范畴。他所说的音乐作品的“原著”、“本体”、“自身”，其实就是音乐作品。他认为，音乐作品或曰音乐作品的“原著”、“本体”、“自身”，犹如“理想境界”，犹如“最高秩序的意向的等价物”，它与个别演奏、个别欣赏中的大量具象化不同，后者“永远要发生局部的和十分重大的偏离和歪曲”，而很难达到它所具有的“理想境界”。

正是根据这种对音乐作品的理解，茵加尔登回答了音乐作品的存在方式问题。他明确地称音乐作品的存在方式为“纯意向客体的存在方式”，认为“在实实在在的世界空间中，不存在任何音乐作品，尤其是在无人演奏它们和无人听它们的时候”，音乐作品“并非物质（物理）的东西”，“通过（演奏）这种方式直接传递的不过是声音本身。……对于这些声音，听众应把它们作为作品的声音基础来阅读，只有以听众的理解和相应的意识活动为中介，它们才决定音乐作品在艺术方面全部如此重要的其余部分”，所以“音乐作品的本体问题，……比绘画或建筑作品的本体问题，更难于回答，……严格说，没有象绘画或建筑中……那样的‘原著’”，在音乐中“我们与之接触的不是某一实在的对象，而是纯意向状态的对象”。

但是必须注意，茵加尔登在明确宣布“把音乐作品确定为纯意向状态的客体，乃是我多年探索的一个环节”时，为避免唯心

主义之嫌，曾“不得不补充一系列意见”。这些意见是：“纯意向客体的存在必须以某些实在客体的存在为前提”，音乐作品“其产生之源乃是某一实在客体，而其后来存在的基础乃是一系列其他实在客体”，“既然音乐作品应作为意向客体而存在，又可通行于主体之间，……即对于作者和对于听众都是同一个客体，那么除此之外，还得存在某种固定它的手段（例如总谱和作品的具体演奏形式），可使它为大量主体所接受”，而审美感知完成的可能则“仅限于某些实在客体的实实在在的存在。我们把这些客体称之为心理生理的主体，指的就是人”，所以“给音乐作品写上意向客体的性质，绝不等于……承认它是某种心理活动或作品的某种主观化。……它绝不是任何类型的心理的、主观的东西”，“把音乐作品与某些有意识的感受混为一谈是站不住脚的。……这种混淆就等同于否定音乐作品”。于是他就不得不在称音乐作品为“纯意向状态的对象”、“纯意向客体”的同时，又说音乐作品是“既非心理的（意识的）又非物理的东西”。

既说音乐作品是“纯意向客体”，又说音乐作品是“非心理的（意识的）……东西”，说其存在基础是“一系列实在客体”，说把音乐作品与有意识感受混淆“就等同于否定音乐作品”，这是明显的是自相矛盾。因为茵加尔登自己就说过，“任何一个纯意向状态之客体都不是实在客体”；也曾说过，“任何一个实在客体都不是纯意向之客体”。可见，在音乐作品及其存在方式问题上，茵加尔登并不能自圆其说。

影响巩小强的西方现象学音乐美学论著还有美籍奥地利哲学家阿尔弗雷德·舒茨（1899—1959）的《音乐现象学手稿》（1944年写成，1976年发表）。

《手稿》也论及音乐作品及其存在方式问题，其论述集中于

“作为观念对象的音乐”一节：

> 认为一部交响曲仅以总谱或乐队演奏的方式存在是荒谬的。总谱或演奏与音乐作品的关系犹如书本或演讲与哲学思想或数学理论之间的关系。当然，总谱、表演、书本、演讲这些都是音乐或科学思想交流的必要手段，但它们毕竟不是思想本身。音乐作品或数学定理具有观念对象的性质。音乐作品或数学理论交流的可能性依赖于现实对象——视觉或听觉对象，但音乐与数学观念自身独立于所有这些交流手段而存在。根据传说，《唐璜》的序曲是莫扎特在演出前一天写出的，但它在此以前已在莫扎特头脑中存在了，尽管无法传达给别人。贝多芬作曲时在笔记本上写满各种草稿是为了自己的便利。这些主题并非由于被写下来才存在，它们在此以前已存在于这位作曲家的大脑中。[①]

舒茨此说存在一个明显的问题：所谓“书本”是指哲学著作或数学著作，它相当于音乐中的作品，而哲学著作或数学著作所表述的哲学思想或数学理论（或曰“数学观念”）则相当于音乐作品的内在意蕴，就象哲学、数学书本不等同于哲学思想、数学理论（数学观念）一样，音乐作品也不等同于其内在意蕴，所以与“数学理论”（或曰““数学观念”）相比的应该不是“音乐作品”而是“音乐意蕴”。舒茨既然承认就象数学理论的交流依赖于其现实对象——书本一样，音乐的交流也依赖于其现实对象——总

① 本文所引《音乐现象学手稿》文字，均据巩小强中译之1989年中央音乐学院油印本。

谱与表演，那他就理应承认总谱、表演是音乐作品，也就理应承认音乐作品是“现实对象”，而不能称音乐作品为“观念对象”，把它说成它是“头脑中的存在”。

西方现象学音乐美学关于音乐作品及其存在方式的观点大致就是如此。如将这些观点与中国古代音乐美学的有关思想进行比较，则似乎可以说，它们与《老子》“大音希声”（以“大音”否定“五音”）的思想有某些相似之处，而与庄子、王弼关于“言”“意”关系（既追求“大音”又肯定“五音”）的论述并不相同。

## 四、结语——音乐作品及其存在方式之我见

从李、罗、巩、邢诸君的见解到中国古代音乐美学再到西方现象学音乐美学，它们关于音乐作品及其存在方式的思想涉及音乐作品是什么与音乐作品的存在方式是什么这样密不可分的两大问题，而具体说来，则涉及音乐作品是什么、音乐作品在哪里、音乐作品的存在方式是什么、音乐的原作（本文认为，就艺术范畴而言，与其用“原著”，不如用“原作”之为宜）在哪里？音乐的本体在哪里等一系列问题。现就这些问题逐一提出管见，以求教于方家。

### （一）音乐作品是什么？

“音乐作品是什么”，意谓音乐作品是纯物质性的，还是纯精神性的，抑或既是物质性的又是精神性的——是物质与精神的统一。对此，本文的回答是，音乐作品的本质是精神性的，但它作为客体的存在既不是纯精神性的，也不是纯物质性的，而是物质与精神的统一、形式与内容的统一、“声”与“意”的统一。

因此，在本文看来，茵加尔登关于音乐作品是"纯意向客体"、关于音乐作品"并非物质（物理）的东西"、关于通过演奏传递的"不过是声音本身"的说法是不能成立的。茵加尔登自己关于音乐作品既有声音成分又有非声音成分的思想就已否定了这种说法。

因此，罗艺峰关于音乐作品"无'意'可言"、"没有传达出音乐信息"的说法，李曙明关于"'音'是形式"、"'思想感情'不在音响中存在"、"人们常说的'音乐艺术'……并不包含思想感情"的说法以及用"超实体系统统一观"否定"同实体统一观"、用"审美心音对映场"概念否定离"场"之"音"（即音乐作品）是审美对象的观点也是不能成立的。罗艺峰所说"声音的符号结构体……是物质与精神的复合物，……其意义甚少"就已否定了他自己的说法（"其意义甚少"毕竟不等于"无'意'可言"）。关于李曙明的说法和观点，则应指出，问题不在离"场"之"音"是不是审美对象，而在离"场"之"音"是否仍有意蕴。如果承认它有意蕴，就必定要否定"'音'是形式"、音乐作品"不包含思想感情"这一类的说法；如果否认它有意蕴，那就势必出现如下问题：无意蕴之"音"进入"场"中时怎能与主体"之"心"对映？换言之，如无"同实体"的统一，又何来"超实体"的统一？

### （二）音乐作品在哪里？

本文认为，"音乐作品在哪里"的问题，必然涉及"音乐作品的同一性问题"，但这毕竟是两个不相同的问题，必须既看到两者的联系，又看到两者的区别。

就"音乐作品的同一性"而言，应该承认，不能把乐谱等同

于音乐作品，因为乐谱只是音乐作品的潜在形式；不能把表演等同于音乐作品，因为表演只是音乐作品的再现与再创造，常因人而异。

就“音乐作品在哪里”而言，则应该说，音乐作品在乐谱（或作曲家最初的表演）之中，因为若无乐谱（或作曲家的最初表演），音乐作品就无从存留于世，传给他人；音乐作品在表演之中，因为若无表演，音乐作品就无从再现，就不能成为真正的声音艺术，就无从为人所欣赏。

### （三）音乐作品的存在方式是什么？

回答了音乐作品在哪里，也就回答了音乐作品的存在方式问题：音乐作品既不能脱离乐谱、表演这二者而存在，也不能仅凭这二者中的任何一种而存在，它是通过这二者而存在——首先是乐谱中的存在，其次是演奏中的存在。

诚然，和一切艺术产品一样，音乐作品也是人的头脑的产物，它的本质也是精神性的，但它要成为欣赏的对象，却不能停留于作曲家的头脑，不能没有其物化形态——首先是乐谱，其次是演奏。这就正如苏珊·朗格所说，“表演者、观众、甚至其他艺术家怎么能在‘作曲家头脑中的曲调’或任何‘完全在艺术家头脑中……创造出来’……的作品上‘通力合作’呢？”①

诚然，与其他艺术相比，音乐的鉴赏具有更广阔的想象空间，因而更富有创造性，以至被称为三度创作。但欣赏者的三度创作与演奏家的二度创作不同，它是在欣赏者的头脑中无声地进行，而不能改变音乐作品本身。可见就欣赏者的感受而言，音乐

① 《情感与形式》，中国社会科学出版社 1986 年版中译本，第 444 页。

与其他艺术虽有量的不同，却无质的差异。

所以，就不能把音乐作品说成"纯意向性对象"或"纯意向客体"，不能把音乐作品的存在方式说成"纯意向客体的存在方式"，而只能说音乐作品是一种有精神内涵的实在客体，其存在方式是一个从乐谱到演奏的过程。

### (四) 音乐的原作在哪里?

茵加尔登认为乐谱不是音乐的原作，因为乐谱并非作品的组成部分，乐谱也并未将作品的全部特点都意义单一地确定下来；作者本人的演奏不是音乐的原作，因为这种演奏也不能意义单一地说明原作的特点。因此他的结论是，音乐中"没有象绘画或建筑中由于作者创作出一幅画或建成一座建筑物那样的'原著'"。基于同样的理由，邢维凯也认为"我们从音乐中找不到一种固定不变的实在客体用以充当原作"(茅原先生以"文本"这一范畴取代茵加尔登的"原著"范畴，说在音乐中"也有标准，标准就是文本〔Text〕，它是家族相似的统一性基础。而一切具体存在的状态都是不同的型号〔Type〕，……要正确判别文本，……需要掌握有关对象的一切联系、一切媒介"，但他又说"要掌握这个一切是很难的，人们只能力求这样做"、"解决正确判别文本这个复杂的问题，非本文所能完成的任务"①，所以他并没有回答"文本"在哪里的问题)。

他们之所以得出音乐中不存在作为实在客体的原作的结论，是因为他们要求原作必须"意义单一地确定"作品的全部特点，而这样的要求却是根本违背音乐的特性的。因为正如茵加尔登自

① 《音乐作品的存在方式》，载《艺苑》1991年第3期。

己所说，"'固定'音乐作品的占优势的体系竟然是记谱法，这是无需遗憾的。因为正是……用总谱确定作品的不完满才使它优越于唱片（或什么其他方法）来固定作品的方式，它展示了作品的本质性结构，也就是说，一方面是'确定了的'相对不变的草图，另一方面，是在具象化时作品可以用之以出现的大量可能的各式各样的形式。这一方式还可使我们理解音乐作品的这一独特的结构，这个使它有别于纯雕塑、绘画和建筑作品的结构"。本文认为，这应理解为不确定性（准确地说，应是既确定又不确定）既是音乐艺术相对于绘画、建筑、雕塑等艺术的特性与优越性，也是音乐中的原作相对于绘画、建筑、雕塑等艺术中的原作的特性与优越性。

邢维凯曾说，音乐中不存在作为实在客体的原作，还是因为"同一审美对象与同一件物品（实在客体）是两个不同概念，……从艺术欣赏的角度来判断所谓同一，指的乃是我们目前所直观的这一对象与保留在我们经验中的某一对象在感性样式上发生了重合"。其言下之意是，音乐中的同一不是来自某一实在客体，而是来自"保留在我们经验中的某一（审美）对象"。本文则认为这"保留在人们经验中的审美对象"来自此前的多次演奏，而多次演奏的依据则是乐谱。也就是说，"保留在我们经验中的某一（审美）对象"就是来自某一实在客体。茵加尔登曾说，"如果在演奏中显露的作品的声音基础符合总谱所确定的，如果同时演奏中所确定的作品的所有其余的特性没有超出作品草图所特有的可能性的领域，那么所有实现了的这些条件的演奏，都是'正确的'演奏"，其中所说的判断音乐演奏正确性的依据，也就是确定音乐作品的同一性的依据，这依据不是任何别的东西，而是"作品草图"，是"总谱"。

基于上述认识，本文认为，既然和其他艺术一样，音乐作品也是一种精神与物质结合的存在，也是一种有精神内涵的实在客体，那么它就和其他艺术一样，也有一个作为实在客体的原作（只是与绘画等不同，这个原作具有相对不确定的特性），这个原作就是乐谱。

**（五）音乐的本体在哪里？**

要回答这一问题，需先解决如何看待音乐的“理想境界”、“理想审美对象”问题。茵加尔登之所以把音乐的本体视为“纯意向客体”，之所以否认音乐作为实在客体的存在，是因为他把音乐的本体视为“理想境界”或“理想审美对象”。所以他说，“在创造活动中表现出来的并在某些细节上用总谱固定的作品自身，乃是如此超出个别作者演奏领域的作品，以致对这些演奏而言，作品自身乃是某种理想，这个理想在这些演奏自身之中不一定实现。而这个理想从创作过程完结的瞬间起，只是间接地为我们所有”。邢维凯也是如此，所以他说，乐谱、演奏“这些客体的性质远远不能包容这一对象（指原作——蔡按）的全部意义，更不能取而代之，因为这个对象只要一经具象化，就只会成为一些个别的、有疏漏的物化实体，而真正的原作、亦即存在于主体意识之中的一个完满的感性样式，对于这些具体的物质显现体来说，永远是一种可望而不可及的境界。这一境界只有靠人们凭借着有限的物化实体（即乐谱及历次不同的演奏），依照他们自身已然预成的审美趣味与全部文化素养，不断地意会、揣摩，才有可能实现。换句话说，‘只有当审美对象存在于观众意识中的时候，它才是完整的’。一部音乐作品也只有当它进入听众的知觉并存在于听众审美经验之中的时候，它才具有原作——一个唯一

的、完美的、理想化的审美对象所应有的全部特征”。茅原强调判别“文本”的困难，说“人们只能力求这样做”，罗艺峰强调“外在于人的意识的音响不是音乐的艺术本体”，“音乐意象是最典型的、最纯粹的艺术本体。……有意，则音乐自足”，可见他们所谓“文本”、“本体”也具有“理想境界”、“理想审美对象”的意义。

本文认为，对此应指出四点。一、所谓“理想境界”、“理想审美对象”不可能凭空产生，它就产生于凭借乐谱、演奏所进行的想象与联想。二、“只有当审美对象存在于观众意识中的时候，它才是完整的”是杜夫海纳《审美经验现象学》中的话，其中“观众”一词表明此话不是专指音乐而言，而是泛指一切艺术。也就是说，审美对象高于具体作品是各门艺术的共性，而不是音乐艺术的特性，所以不能以“理想境界”、“理想审美对象”否认音乐的本体也是实在客体，而把它说成是“纯意向客体”，就象不能这样看待其他艺术的本体一样。三、不同听众对同一作品的感受常有差异，听众的感受与作者的感受、作品的蕴涵之间更难免会有偏离。因此，听众的感受“具有原作——一个唯一的……审美对象所应有的全部特征”的说法似乎难以成立，邢维凯自己所说“当十种演奏进入一百个听众的审美经验中的时候，就会变换成一千种不同的感性样式，要确定出一种唯一的样式作为对原作的唯一解释几乎是不可能做到的”就已否定了这一说法。四、罗艺峰曾说，“音乐的音响形式——作品，称为符号结构体。具体的作品只有一个，但是，其意象既在人心，则人人有心，人人有意象，结果，一个物性本体（声音的符号结构体）化为无数个意象（音乐的艺术本体），这后一个本体实即是变体，声音符号结构体的变体”。此说是以“音响形式”、“声音符号结构体”即

音乐作品为本体，以作品在人心中产生的“意象”为变体，从而否定了他自己关于“音响不是音乐本体”、“有意，则音乐自足”的说法，承认了本文所要得出的结论——音乐的本体不是人心中的“意”或“意象”，而是以音响形式存在的、外在于人的意识的作品。

以上所论是音乐作品及其存在方式。但音乐作品的存在方式不等于整个音乐艺术的存在方式，二者相关而不同。音乐作品有两种存在方式：一是隐性存在，即乐谱；二是显性存在，即演奏及录音等。音乐艺术则有四种存在方式：一是客体性存在，即作为作品的隐性存在与显性存在，它是外在于人的，实体的，有声的；二是主体性存在，它是作曲家、演奏家、欣赏者头脑中的存在，是意向性的；三是最高存在，即演奏—欣赏时的存在；四是完整存在，即从作曲到演奏再到欣赏的全过程。其中隐性存在、显性存在、客体性存在属于音乐美的范畴；主体性存在、最高存在、完整存在则涉及音乐审美领域。这些存在方式表明，就作品而言，音乐能脱离欣赏者而独立存在，它既不是纯物质性的，也不是纯精神性的，而是二者的结合；就全过程而言，则应该说音乐既是独立的存在，又是非独立的存在：客体性存在是独立的存在，主体性存在是非独立存在，最高存在、完整存在是二者的结合。茵加尔登有关音乐的意向性的论述分析如果仅仅用于主体方面，用于音乐审美的领域，那是十分正确的，可说是一种真理；但他却把它扩大到了客体方面，扩大到了音乐美的领域，得出了音乐是纯意向性对象的结论，于是真理就变成了谬误。

巩小强曾在其硕士论文中提到胡塞尔“批判心理主义”的立场、说音乐现象学哲学、美学家舒茨、茵加尔登都坚持这一立

场，舒茨与心理主义“划清了界限”，茵加尔登更对心理主义“深恶痛绝”。但他虽提出“现象学与心理主义的冲突根本问题在何处”的问题，却未能回答这一问题。

本文认为，现象学音乐美学，包括受其影响的李曙明、罗艺峰、巩小强、邢维凯等人的论文，强调音乐艺术的意识性特征，强调人的主体意识在音乐创作、表演、欣赏中的作用，这对解脱机械唯物主义、机械反映论的束缚与统治，解放音乐，正确认识艺术尤其是音乐艺术的特性及其存在方式，无疑具有重要意义。但把音乐作品归结为“纯意向客体”、“纯意向性对象”，否认其作为实在客体的存在，却表明现象学音乐美学走向了另一极端，犯了心理主义的错误。所以它与心理主义之间并不存在根本的冲突，它也就不可能与心理主义划清界限。

马克思曾说：“彻底的自然主义或人本主义既有别于唯心主义，也有别于唯物主义，同时是把它们二者统一起来的真理。我们同时也看到，只有自然主义能够理解世界历史的活动。”① 此话对于研究音乐作品及其存在方式问题也是适用的。

（原载《中央音乐学院学报》1996年第3、4期）

---

① 《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社1979年版中译本，第120页。

# 音乐创新之路究竟应该怎样走

## ——从谭盾作品音乐会说起

谭盾作品音乐会（1994年1月9日）给我的突出印象有二。一是技法花样翻新，层出不穷，但却充斥奇声、怪声，而不能给人以美感。二是氛围荒诞诡秘，弥漫野气、鬼气，远离现实人生，使人茫然惑然，不知所云。

就其氛围而言，谭盾作品与楚文化有一定联系。“沅、湘之间，其俗信鬼而好祠”（王逸《楚辞章句》。“祠”一作“祀”），楚文化无疑具有神秘之特性。但我们看两千数百年前的祭祀乐舞《九歌》，无论是“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知”的恋曲，还是“出不入兮往不反，……魂魄毅兮为鬼雄”的颂歌，其文辞、形象并无怪异之处，至今仍给我们以极大的美的享受，其精神内涵无不深深扎根于现实人生，至今仍与我们息息相通，即便是直接以鬼魂为题材的《山鬼》也不例外。因此似乎可以说，谭盾作品继承了楚文化的表层特性而抛弃了楚文化的根本精神。对我们这些芸芸众生来说，可感可亲的不是20世纪末的谭盾作品，倒是二千多年前的《九歌》等等。

谭盾向往自然，推崇道家文化，故在谭盾创作思想中，“道”、“自然之声”、“无声”、“水乐”等观念占有重要地位。这表明谭盾作品（此处不限于1994年1月9日音乐会所演）与道家文化，尤其与道家音乐美学思想也有一定联系。但道家（尤其

是庄子）音乐美学思想的根本精神不是为自然而自然，而是“法天贵真”，即反对束缚，崇尚自然，反对异化，追求解放，这就决定它必然在历史的发展中逐步舍弃自身的不合理因素，由否定有声之乐变为肯定有声之乐，并进而突出地强调音声之美，强调“声音和比，感人之最深者”（嵇康）；由否定哀乐之情（“无情”、“平和”）变为肯定哀乐之情，并进而强调自由抒情，大胆写情，以写真情、痴情的作品为至善至美的音乐（以李贽为代表的主情思潮）。道家本有“蔽于天而不知人”（《荀子·非十二子》）的局限，其音乐美学思想也是如此。上述发展变化则使道家音乐美学思想变得更接近人，有可能使音乐真正成为人的心声。谭盾作品有往古蛮荒之境而无当今世俗之情，是新奇诡异之作而非可听可感之曲，它没有使音乐成为人的心声，倒反使音乐远离了现实的人。就此而言，似乎又可以说，与嵇康、李贽等相反，对于道家文化，谭盾作品是取其所当弃而弃其所当取。

谭盾大量借鉴了西方技法。但他所着意借鉴的是二十世纪由勋伯格等首开先河、经约翰·凯奇等变本加厉的现代派、先锋派技法。现代派、先锋派在技法上刻意求新，使音乐在意念、形式、音响等方面有长足的进步，但正如布列兹所说，除勋伯格、斯特拉文斯基等在第一次世界大战前的作品以外，他们在艺术上并未获得什么重大成就。相反，他们大搞噪音音乐、具体音乐、偶然音乐、无声音乐等等的结果，却造成旋律的消逝，美感的失落，乃至音响的取消。音乐是声音的艺术，取消了音响也就取消了音乐。原始音乐有节奏而无旋律，旋律是音乐进化的产物，故旋律的消逝并非艺术的前进，而是一种倒退。没有了旋律、美感与音响，其结果只能是远离听众，以致最终丧失听众。不管其主观意图如何，谭盾实际上选择了约翰·凯奇等的道路，而远离了

以贝多芬为代表的古典音乐传统。就象对待楚文化、道家文化一样，他对西方音乐文化的取舍似乎也并不得当。勋伯格曾说，约翰·凯奇“与其说是一位作曲家，还不如说是一位发明家”。这一评论，似乎也适用于谭盾。

谭盾作品是某些西方技法与某些东方情调结合的产物。其中的西方技法给中国听众以新奇之感，其中的东方情调则能吸引西方听众。这也许是谭盾作品在东西方都能产生某种轰动效应的原因。

谭盾无疑极富艺术才华，又极具创新精神。我在 1987 年初曾认为，谭盾和以谭盾为代表的新潮音乐否定机械反映论，注重写自身的感受，尤其致力于形式、技法的探索与创新，改变了我国音乐的传统局面，其历史作用不容低估，但也存在一个根本问题，即“虽然否定了机械反映论，却对音乐的主体性原则认识不足，在探索与创新过程中未能牢牢地把握、鲜明地突出人的主体地位，为自由地表现今天人们无限丰富的内心世界、感情生活而探索，为极大地满足人们的审美欲求、丰富人们的精神生活、提高人们的精神境界而创新”（见拙作《从李贽说到音乐的主体性》，载《音乐研究》1987 年第 1 期），今天看来，这一问题似乎显得更为突出，更为严重。因此我真诚希望谭盾既不要被赞美之词冲昏头脑，也不要被委约写作迷失方向，而能在轰动效应面前冷静地思考今后的艺术创新之路究竟应该怎样走。

以贝多芬为代表的西方古典音乐达到了人类音乐文化难以逾越的高峰。后来的音乐家如要有所作为，继续前进，自然需要寻找新的音乐语言。但正如德国指挥家克劳思·普林斯海姆（Klaus Pringsheim）所说，进步有两种，一种是按原有的轨道前进，这是进步的根本意义，另一种是因为没有别的事情好做，只好寻辟

新的途径，“无论如何，对于那些已经得到承认的，都故意要设法避免，这就是第二种进步的特征。但是这样的进步，只思量违反和战胜第一种的进步，如果没有积极的冲动的能力，一种用来创造新生命的革新的能力，那是不会得到结果的，究其实不过是一种专以破坏为事的反动。接紧可以接续的一端，不要打断现成的线索，这才是真正的革新”（《今代音乐之途径和目标》，载《音乐教育》三卷五期，青主译，1935 年 4 月）。诚哉斯言！破坏易，创新难。我们需要的是“创造新生命的革新的能力”，需要的是既探索新的技法，寻找新的语言，又“接紧可以接续的一端”，不打断现成的线索，继承并发展中外古典音乐的一切优秀传统。窃以为，这才能真正超越贝多芬所代表的高峰。当然，这比单纯的技法革新要难得多，需要多少代人的艰苦努力。但真正的艺术创新并无坦途，有志者只能知难而进。

我们正处于一个多元化的时代，政治上是如此，文化上是如此，音乐上也是如此。因此我们必须面对各种各样的音乐，包括新潮音乐、先锋派音乐，包括谭盾这样的作品，由人民和历史去进行选择。

20 世纪即将过去，21 世纪即将到来。新的世纪将依然是一个多元化的时代，但也一定会对 20 世纪音乐有所选择。我坚信，人民和历史终将选择美的音乐、人的音乐，音乐终将回到人的怀抱，成为真正的艺术。

（原载《中央音乐学院学报》1994 年第 2 期）

# 答明言书

明言先生：

来教及大作均已收到，请释念。因先生将此件寄往敝院，而我暑期未去学校，故直至昨日方得拜读，未能及时回复，恕罪恕罪！

我十分欣赏先生勇于论辩的精神——在我看来音乐界至今仍缺乏此种精神。我也赞同大作关于“以开放意识观照‘谭盾’现象”的观点，我之所以说“谭盾和以谭盾为代表的新潮音乐否定机械反映论，注重写自身的感受，尤其致力于形式、技法的探索与创新，改变了我国音乐的传统局面，其历史作用不容低估”，之所以说“我们正处于一个多元化的时代，政治上是如此，文化上是如此，音乐上也是如此。因此我们必须面对各种各样的音乐，包括新潮音乐、先锋派音乐，包括谭盾这样的作品，由人民和历史去进行选择”，其意也在以开放意识看待谭盾现象，而不同意视谭盾现象为“怪胎”，对它全盘否定。

但所谓“开放”并无绝对标准，关于某种意识是否开放，关于某种意识是开放还是谬误，往往人言言殊，所以我的“开放意识”在先生眼中便成了封闭意识，而大作的“开放意识”——所谓“道”、“易”、“巫”、“禅”文化观，在我看来也有待商榷。

大作极力推崇“复观于传统之源，复观于人之初、人未初、

天之初、天未初；复观于宇宙空间原始的混沌状态；复观于‘无’、‘一’”的“道易哲学观、文化观、艺术观”，推崇“中国文化中的道巫文化成分”，推崇“中国禅、道、易学文化本体”，充分肯定“对超自然的强大力量，对宇宙苍穹神秘现象”的膜拜、畏惧心理，肯定气功师、巫师、禅师的“作法悟道”，肯定他们能“感应到人们在常态生活中所无法感受到的天人大小宇宙的深层信息”，认为这就是“中国文化原始核心精神特质”，认为“中国文化（尤以道易文化）在人类历史中最早、也最为深刻、精瀚（?）地揭示了天、地、人的许多最为核心也是最高深的终极问题”，认为“人类文明越是发达，复观于过去的欲望与能力就越是强烈。人类这一宇宙的精灵就是这样在不断地开拓着对宇宙及自身掌握”。这就是先生所倡导的“开放意识”，就是先生主张用以观照谭盾现象的“道”、“易”、“巫”、“禅”文化观。而我的看法则是，中国文化中确实存在上述成分，但对此成分是否值得如此肯定、推崇，此种成分能否视为中国文化的精华所在，能否视为中国文化对人类的杰出贡献，人类对宇宙及自身的掌握是否就是以这种“道”、“易”、“巫”、“禅”“作法悟道”的方式去“复观于人之初、人未初、天之初、天未初”，这一切却大可商榷。目前全中国正为“易经热”所笼罩，大作中的上述观点就是“易经热”在音乐领域的一种反映。而在我看来，这种反常的“易经热”便大有问题。然此事体大，远非三言两语所能说清，故此处置之不论。

与此相关，大作还论及“天人合一”，强调其中含有“天地大宇宙与人体小宇宙的极度对应、同构、合一”的成分，并给予肯定性评价。这一观点与汉儒董仲舒“身犹天也，数与之相参，故命与之相连也”、“天人之际，合而为一”之说如出一辙。和董

仲舒一样，此种思想有见于同，无见于异，是将无意志的天与有意志的人混为一谈，恕我不敢苟同。

由于用上述“道”、“易”、“巫”、“禅”文化观看待音乐，用上述“天人合一”观念看待音乐，大作便突出强调存在一种“较之它类音乐而言更为深邃、艰涩、神秘”的音乐——“‘上界的语言’式的音乐”、“‘异界事物’承载者的音乐”，即与超自然界相通、与神界相通的音乐，并认为青主“音乐是上界的语言”的命题就含有这一思想，说“时人为避嫌将之解释为其它。但是从青主音乐观的整体来看，好心者的它解既无必要，又是曲解”。对此我也不敢苟同。世上是否存在与超自然界相通、与神界相通的音乐，此处也可置之不论。至于青主，他既曾在《乐话》中称人所创造的、相对于物质世界的精神世界为“上界”，认为音乐是由这个世界所产生，故而说“音乐是上界的语言”，更在《音乐通论》中明白无误地说“音乐是灵魂的语言，……是描写灵魂状态的一种形象艺术。如果我们把我们的灵界当作是我们的上界，那么，我们亦可以把音乐当作是上界的语言”，这就可见把“音乐是上界的语言”解释为音乐是人的灵魂的语言、是人的心声的，不是“时人”或“好心者”，而是青主自己。既然如此，我们又怎能把青主所谓“上界”理解为超自然界或神界，把青主所说“音乐是上界的语言”理解为音乐是超自然界的语言、是神界的语言呢?

由于用上述“道”、“易”、“巫”、“禅”文化观看待音乐，用上述“天人合一”观念看待音乐，大作便必然把屈原与谭盾统统视为“‘异界事物’的承载者”，把他们的作品统统视为“与上界沟通”的产物；必然肯定“用占卜的方式寻求音乐的音响构成原则，用偶然闪现的现实噪音作为作品主要成分”的“后现代主

义”创作手法；必然视“后现代主义”音乐创作为先进、超前，而认为中国现在“还不可能形成自然孕殖的后现代主义派系，因为它的物质前提是后工业社会的物质文明”，故“时下国人的复观能力……目前还不能理喻‘谭盾’”。这就尤其值得商榷。屈原、谭盾及其作品是否如大作所说姑且不论，重要的是大作所肯定的“后现代主义”创作是否先进、超前，是否代表了人类音乐发展的方向？对此，我的回答是否定的。当然，这一点并不决定于任何个人的意志，而需要借用大作的话：“让历史作证”。

至此所说均涉及思想观点，你我之间由于种种原因在这方面有些分歧并不奇怪。我欢迎大作对拙作提出批评，我也乐于对此作出反批评。

以上所说得当与否，还望先生赐正。又，如大作得在敝院学报发表，我拟争取此函亦在学报刊出，先生是否同意这样做，亦请拨冗示知。谢谢。

专此布复　顺请

文安

蔡仲德

一九九四年九月七日

（原载《中央音乐学院学报》1994 年第 4 期）

# 也谈“天人合一”

## ——与季羡林先生商榷

季羡林先生认为，“天人合一”命题不仅代表中国古代哲学主要基调，而且关系人类发展前途，故于最近撰文就这一命题提出新解，并对冯友兰、侯外庐、杨荣国、钱穆诸先生的有关见解作出评论（见《传统文化与现代化》创刊号所载《“天人合一”新解》)。对此，我愿提出管见，求教于季先生。

## 一、关于对“天人合一”命题的理解

季先生认为，所谓“天人合一”，“人”就是“我们这一些芸芸众生的凡人”，就是“我们人类”，“天”就是大自然，“天人关系是人与自然的关系”，“天人合一”是“讲人与大自然合一。……同大自然交朋友”。在此，季先生并非另立新说，而是对历史上的命题作出阐释，这就有必要考察其阐释与该命题的实际内涵是否相相符，与前人的思想实际是否相符。

“天人合一”思想有一个漫长的发展过程。这一思想在春秋时期即已萌生。但孔子罕言天道，其思想重在现实人生与社会，此可谓重“人”轻“天”；《老子》提出“道”的范畴，以天道的无为否定人的有为，否定人的智慧及其产物——文化，此可谓以“天”灭“人”；墨子既推崇“天志”，又强调“非命”，其“天”、

“人”思想矛盾而未统一；至邹衍创立阴阳学派，以“五德终始”解释自然现象与社会人事，沟通天人关系，建立时空统一、包罗万象的宇宙图式，“天人合一”的思想才得以出现。此后“天人合一”思想便大为盛行，成为“中国古代哲学的主要基调”。而邹衍的著作已亡佚，其思想可于思孟著作见其端倪，于《吕氏春秋》之“十二纪”各纪首篇及《圜道》、《应同》诸篇知其概貌。故本文对“天人合一”思想的考察，拟开始于《中庸》与《吕氏春秋》，而及于董仲舒与宋明道学家的有关论述。

相传为子思所作的《中庸》说：“唯天下至诚，为能尽其性；能尽其性，则能尽人之性；能尽人之性，则能尽物之性；能尽物之性，则可以赞天地之化育；可以赞天地之化育，则可以与天地参矣。”认为人性、物性皆为天地之所赋予，人能通过尽己之性进而尽万民之性、万物之性，进而“赞天地之化育”、“与天地参”，这思想就已带有“天人合一”色彩。但此处尽己之性以尽人之性者并非芸芸众生的凡人，而是君临天下的“圣人”，故朱熹注此段文字曰“天下至诚，谓圣人之德之实，天下莫能加也”。《中庸》又说：“至诚之道，可以前知。国家将兴，必有祯祥；国家将亡，必有妖孽。见乎蓍龟，动乎四体。祸福将至，善必先知之，不善必先知之。故至诚如神。”“祯祥”是“天”之示人以福，“妖孽”是“天”之示人以祸，此“天”能示人以祸福，故可知它虽还不是人格神，却也已不是大自然。

《吕氏春秋》之《应同》篇说“凡帝王者之将兴也，天必先见祥乎下民”，《制乐》篇说“天之见妖也，以罚有罪也。……天之处高而听卑。君有至德之言三，天必三赏君”。此即阴阳学派的“天人合一”—“天人感应”思想，其中的“人”是“帝王者”，其中的“天”则已是具有意志，能行赏罚的人格神，更不

是大自然。

汉代董仲舒强调“天人之际，合而为一”（《春秋繁露·深察名号》），认为“观天人相与之际，甚可畏也。国家将有失道之政，而天乃先出灾害以谴告之；不知自省，又出怪异以惊惧之；尚不知变，而伤败乃至。以此见天心之仁爱人君而欲止其乱也。……天之所大奉使之王者，必有非人力所能致而自至者”（《对贤良策一》）。其中所谓“人”是“人君”，其中所谓“天”则是“仁爱人君”而非人力所能致的神，其神学色彩极为鲜明。

宋明道学气学一派之张载继承《中庸》思想，明确提出“天人合一”命题，认为“性与天道合一存乎诚”（《正蒙·诚明》），“因明致诚，因诚致明，故天人合一。致学而可以成圣，得天而未始遗人”（《横渠易说·系辞上》），又认为“天之知物不以耳目心知，然知之之理过于耳目心知”（《正蒙·天道》），“世人之心止于闻见之狭，圣人尽性，不以闻见梏其心，其视天下万物无一非我”（《正蒙·大心》）。可见其所谓“天”仍有意志，其所谓“人”仍指“圣人”。

宋明道学理学一派之朱熹既据《中庸》之旨说“道之本原出于天而不可易，其实体备于己而不可离。……盖天地万物本吾一体，吾之心正则天地之心亦正矣，吾之气顺则天地之气亦顺矣。……此学问之极功，圣人之能事，初非有待于外”，又据《大学》之旨说“盖自天降生民，则莫不与之以仁义礼智之性矣。然其气质之禀或不能齐，是以不能皆有以知其性之所有而全也。一有聪明睿智、能尽其性者出于其间，则天必命之以为亿兆之君师，使之治而教之，以复其性，此伏羲、神农、黄帝、尧、舜所以继天立极”（《四书章句集注》）。此其“天”更有意志，此其“人”更集“君”、“师”（即“圣”）于一身。

从思孟学派到宋明道学的有关论述表明，“天人合一”命题中的“人”并非泛指“芸芸众生的凡人”，而是特指先知先觉的“圣人”；“天人合一”命题中的“天”并非今日所谓“大自然”，而指有意志，有喜怒，能赏善罚恶，为民立君师的神或准神。所以程颢曾一语道破天机，说“君道即天道也”（《河南程氏遗书》卷一一）。由此也就可知，从思孟学派到宋明道学，人们之所以提出“天人合一”，其目的不在“讲人与大自然合一，……同大自然交朋友”，而在宣扬“君权神授”，即借“天”的威严维护君权，使“芸芸众生”相信君权出于“天之所大奉使之王”，非人力所能推翻，更在宣扬“天道之大者在阴阳”、“君臣父子夫妇之义，皆取诸阴阳之道。……王道之三纲，可求之于天”（董仲舒《对贤良策一》、《春秋繁露·基义》），宣扬“三纲之要，五常之本，人伦天理之至，无所逃于天地之间”（朱熹《癸未垂拱奏二》），即借“天”的威严维护封建伦理纲常，使“芸芸众生”相信其为天经地义，不可违逆，不可动摇。

## 二、关于对“天人合一”命题的评价

从思孟学派到宋明道学，思想家们提出“天人合一”的根本目的是为封建君权、封建伦理的神圣不可侵犯提供理论依据，但其影响则不限于政治、伦理，而涉及各个学派各个领域，其内涵也随之而大为丰富。

这一点在音乐美学领域表现得十分明显。春秋时期，阴阳五行音乐思想认为“天有六气，降生五味，发为五色，征为五声”，人“省风”以作乐，人又可以用乐“省风”、“宣气”，天、人、乐以“风”、“气”相通；认为六气、五行、五声“过则为菑”

（“菑”，“灾”的异体字）、“淫声六疾”，音乐平和才能使阴阳调和，人心和乐，声不平和则阴阳不调，民离神怒：认为乐通天、人，要求以平和之乐使人际关系调和、天人关系统一的思想此时正在萌生。战国后期，杂家著作《管子》说“昔黄帝以其缓急，作立五声以正五钟。……五声既调，然后作立五行以正天时，五官以正人位。人与天调，然后天地之美生”；《吕氏春秋》据阴阳家与道家思想，以五音配五时、十二律配十二月构成宇宙图式，强调音乐来自自然，与自然相统一，音乐应该像自然那样平和、适中，应该以平和、适中之乐治身治国：“天人合一”音乐美学思想此时已经形成。西汉时期，《淮南子》使《吕氏春秋》的宇宙图式更精致完密，更突出其中数的意义，尤其突出音乐与天道之间的数的联系，认为“律历之数，天地之道也”，认为音乐能上通九天，沟通天人；《乐记》则更强调音乐能以气沟通天人，使天人互相感应，能直接改变自然状态，直接决定社会政治，故要求音乐“合生气之和，道五常之行”，既使人“耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁”，又使“天地应焉，四时和焉，星辰理焉，万物育焉”：“天人合一”、“天人感应”音乐美学思想此时已经成熟。这种思想在汉代曾泛滥一时，沦为荒诞神秘的谶纬神学。魏晋以后情况有所改变，但音乐美学思想仍带有阴阳五行学说的烙印，“天人合一”、人际关系与天人关系的和谐统一始终是人们的追求，阮籍如此，嵇康也如此；儒家、道家如此，佛学也如此；道学家如此，其他文人也如此。同时，荒诞、神秘的色彩也依然存在，如朱熹《琴律说》认为“盖散声，阳也，通体之全声也，无所受命而受命于天者也；七徽，阴也，全律之半声也，受命于人而人之所贵者也。……至其三宫之位，则左阳右阴，阳大而阴小，阳一而阴二。故其取类左以象君，右以象臣。

而二臣之分又有左右：左者阳明，故为君子而近君；右者阴浊，故为小人而在远。以一君而御二臣，能亲贤臣，远小人，则顺此理而国以兴隆；远贤臣，亲小人，则咈此理而世以衰乱。是乃事理之当然，而非人之所能为也”，汪烜《乐经律吕通解》认为“人有和气而天地之气感之，天有朕兆而人之音声应之。故武王伐纣，推孟春以至季冬，杀气相并，而音尚宫；楚人伐郑，师旷吹律，南风不竞。此亦天人合一自然之理也。……风角鸟占、阴阳家言亦以五声为断，是亦人之气焰有以致之。唯吉凶不僭在人，唯天降灾祥在德耳”。

撇开其荒诞、神秘的一面不谈，应该说“天人合一”命题确实含有人与自然合一即追求人与自然和谐统一的因素。但这并不能用以否认提出“天人合一”命题的思想家们的目的是在维护封建君权、封建伦理。维护封建君权与封建伦理是这一命题的本质所在，追求天、人合一则是这一命题蕴涵的合理因素，我们既不因为强调前者而否认后者，也不能只看到后者而无视前者。

季先生还将“天人合一”与西方思想进行比较，认为西方的指导思想是征服自然，东方“天人合一”的思想则是主张“与自然浑然一体”，“东方人对大自然的态度是同自然交朋友，了解自然，认识自然，在这个基础上再向自然有所索取。‘天人合一’这个命题，就是这种态度在哲学上的凝炼的表述”，“中国固有的思想中，对鸟兽表示同情的表现，在在皆有”。此说也有待商榷。首先，主张“天人合一”是否就是主张“同自然交朋友”、“对鸟兽表示同情”？似乎不能一概而论。比如，董仲舒曾突出地强调“人受命于天，固超然异于群生。……生五谷以食之，桑麻以衣之，六畜以养之，服牛乘马，圈豹槛虎，是其得天之灵，贵于物也”（《《汉书·董仲舒传》），其思想便与“同自然交朋友”、“对

鸟兽表示同情"相去甚远。其次，"天人合一"命题确实蕴涵"与自然浑然一体"的思想，但其中固然有反对与自然对抗，因而有利于保持生态平衡的合理因素，却也有将无意志的自然与有意志的人和社会混同，不是把人与社会当成自然物，就是把自然现象拟人化，因而既不利于认识自然，也不利于认识人和社会的局限。复次，在古人关于天、人关系的思想中，强调的是"无逆天数"、"必顺其时"（《吕氏春秋·仲秋纪》），即人事（主要是农事）依自然（主要是气候）的变化而行，故其"天人合一"带有媚于神以求福的鲜明色彩，它所反映的是小农经济对自然的依赖性，是生产力低下时祈求"风雨时至"，畏惧"过则为菑"的心理，这不是人与自然的和谐统一，而是人对自然的顺应与屈从。而且，古人有关"天人合一"的思想方法是对自然现象的直观摹拟，而自然有日夜相继、四时代兴、生死相续等现象，古人便由此得出"天道圜"、"天地车轮，终则复始，极则复反"（《吕氏春秋》）的循环论结论，认为包括自然、社会一切现象在内，宇宙间的运动变化都是五行相生相克、周而复始的"圜道"，认为这是"天常"，不可违逆，所以人的所作所为都应顺应这种"圜道"、"天常"，保持事物的平衡统一，使之得以正常发展，而决不能违背"圜道"、"天常"，破坏旧的统一以建立新的统一，招致灾祸。这就决定它必然具有保守特性，必然产生以平和为美以不平和为丑的价值取向。

季先生在将中国的"天人合一"思想与西方思想比较时，还认为目前全世界生态平衡遭到破坏，威胁人类生存，这种现象的出现"非同西方文化挂上钩不可"，是推行西方文化，贯彻征服自然方针的必然结果，而挽救的办法则是"以东方文化的综合思维模式济西方的分析思维模式之穷。人们首先要按照中国人，东

方人的哲学思维模式，其中最主要的就是‘天人合一’的思想，同大自然交朋友”。此说同样有待商榷。目前世界生态平衡遭到破坏是事实，这与西方文化过于强调征服自然确也不无关系。但问题在于中国的状况又如何？众所周知，经过数千年，尤其是近数十年的乱砍滥伐，中国的森林资源极为贫乏，人均占有量远低于世界多数国家。于是便必然出现严重后果。如今年4月西北发生特大沙暴，历时7天，横跨3300公里，覆盖100万平方公里，其为时之久、范围之大、经济损失之巨为中外历史所罕见，而其原因，则如5月25日《光明日报》所说，“大风是动力，地面沙漠化与植被稀少是罪魁”。又如四川西部林区本是长江的水源涵养基地、天然保护层，但自1950年以来，长期过量采伐，造成水土大量流失（仅近十年流失的水土即相当于500万亩土地被刮去5寸表土），水量严重失衡（洪水期与枯水期水量相差3—4倍），气候急剧恶化（由阴凉向高温干燥转化），珍稀动植物生息地急剧缩小，致使长江几乎变成第二条黄河，水患频仍，严重影响三峡工程上马（据1993年2月《农民日报》报道）。又如，今年全国气候异常，高温持续，洪涝严重，7月30日《光明日报》报道说，有关专家认为，其深层次原因是水土流失严重（水利部长周文智告诫，我国是世界上水土流失严重的国家，现有水土流失面积已达367万平方公里，占国土总面积的38.2%）。事实说明，西方存在生态平衡遭到破坏的严重状况，中国同样存在这一状况，而且还有过之无不及。那么，为什么在提出“天人合一”的中国却出现如此严重破坏生态平衡的状况？原因就在于，提出“天人合一”的根本目的不是“了解自然，认识自然”，“与自然浑然一体”的思维方式更不利于“了解自然，认识自然”，故而理论上提出“天人合一”，实践上却常常严重破坏“天人合

一”。既然如此，似乎就应该说，笼而统之地提倡按中国传统的“天人合一”思维模式办事并不能改变世界生态平衡遭到破坏的状况。

## 三、关于冯友兰等有关“天人合一”的见解与世界文化的前途

季先生还在文章中介绍冯友兰、侯外庐、杨荣国、钱穆诸先生有关“天人合一”的见解，加以褒贬，并由此提出关于世界文化前途的看法。

介绍冯友兰先生的见解时，季先生引冯著《中国哲学史》“‘万物皆备于我’，‘上下与天地同流’等语，颇有神秘主义之倾向。其本意如何，孟子所言简略，不能详也”数句后说，“由此可见，冯先生对孟子‘天人合一’的思想没有认真重视，认为‘有神秘主义倾向’。看来他并不以为这种思想有什么了不起”。但三十年代所著《中国哲学史》于上引数句后，写有五百余字的注释，认为“此神秘主义，乃专指一种哲学承认有所谓‘万物一体’之境界。在此境界中，个人与‘全’（宇宙之全）合而为一，所谓人我内外之分，俱已不存。……中国哲学中，孟子派之儒家，及庄子派之道家，皆以神秘境界为最高境界，以神秘经验为个人修养之最高成就”，又于论张载（张横渠）思想时说张载“注重于除我与非我之界限而使个体与宇宙合一。……盖就孟子哲学中神秘主义之倾向，加以推衍也”；40年代，冯著之《新原人》认为孟子、张载所追求的境界就是知天、事天、乐天、同天即“天人合一”的“天地境界”，一种区别于自然境界、功利境界、道德境界的最高人生境界，冯著之《中国哲学简史·中国哲

学的问题与精神》进而认为中国哲学的根本精神就在于追求这种境界，冯著《中国哲学与未来世界哲学》进而认为中国哲学对人生的启示是“改变日常生活的意义和价值，使之具有在最好意义上的最高价值”，达到“个人与宇宙的同一”，“中国若能对未来世界哲学作出贡献，那就是这个公开的秘密”（《见《三松堂全集》第十一卷。原作为英文，中译者为涂又光）；80、90年代，冯著《中国哲学史新编》认为这种境界“是一种很高的精神境界”，是“人类精神生活，在中国的深刻的反思”（见其第十一章《孟轲——儒家思想向唯心主义的发展》），认为儒家所谓“仁”、道家所谓“道”、佛学所谓“涅槃”与“般若”均与“天地境界”即“天人合一”相通，认为宋明道学批判而又融合了佛学与道家，继承而且发展了儒家，是中国哲学的高峰，它追求共相与殊相的统一、主观与客观的统一，追求“同天人”、“合内外”的最高幸福，“这就是道学对于人类理智发展和提高幸福作出的贡献”（见其第四十九章《通论道学》）。因此，说冯先生对孟子的“天人合一”思想没有认真重视，说他不以为中国传统的“天人合一”思想有什么了不起，似有断章取义之嫌。

介绍侯外庐先生的见解时，季先生引《中国思想通史》中“这个‘天人合一’的思想，已在西周的宗教精神上面加上了一层‘修道之谓教’”一句后说，“看来这一位中国思想史专家，对‘天人合一’思想的理解与欣赏水平，并没能超过冯友兰先生”。而事实是，在侯先生看来，思孟学派的“天人合一”是主观唯心主义的宗教化的形而上学，邹衍的“天人合一”是循环历史观，连张载的“天人合一”也是一种唯心主义，因而认为对传统的“天人合一”思想只能予以否定，他所肯定的则是荀子强调“明天人之分”、“制天命而用之”的唯物主义天道观。这就可见，侯

先生否定“天人合一”，是因为立场、观点不同，而不是因为理解与欣赏水平不高，他关于“天人合一”的见解与冯友兰先生的见解则是取舍相悖，臧否相反，不能相提并论。

介绍杨荣国先生的见解时，季先生据1973年杨主编之《简明中国哲学史》说，杨先生“对与‘天人合一’思想有关的古代哲学家一竿子批到底”，这“代表了一个特定时期的思潮”，“代表了一个特定时代的御用哲学家的意见”。《简明中国哲学史》的观点确实适应了以“四人帮”为代表的反人民势力的需要，对所谓“评法批儒”运动起了推波助澜的作用，就此而言，说它“代表了一个特定时期的思潮”似乎亦无不可。但1954年出版之杨著《中国古代思想史》就已认定思孟学派为唯心主义而加以否定，认定荀子、韩非思想为唯物主义而加以肯定（此书只论及先秦各家思想），1962年杨主编之《简明中国思想史》又认定思孟学派、董仲舒、周敦颐、程颐、朱熹思想为唯心主义而加以否定，认定荀子、韩非、王充、王夫之的思想为唯物主义而加以肯定。这就可见，“对与‘天人合一’思想有关的古代哲学家一竿子批到底”是杨荣国先生的一贯思想，他之所以这样做，既不是因为理解与欣赏水平不高（这一点和侯外庐先生相同），也不是为了要迎合某种政治需要。也就是说，不是杨先生为迎合某种势力的需要而“对与‘天人合一’思想有关的古代哲学家一竿子批到底”，而是某种势力出于其政治需要而利用了杨先生“对与‘天人合一’思想有关的古代哲学家一竿子批到底”的一贯思想。就此而言，说这种思想“代表了一个特定时代的御用哲学家的意见”就未免有失公允。

与对以上三位先生有关见解的介绍不同，介绍钱穆先生的见解时，季先生全文抄录了钱的最后一篇文章《中国文化对人类未

来可有的贡献》(约 2000 字),认为其中所达到的关于"天人合一"的认识"实在是值得我们非常重视的"。

钱文的要点之一是阐述对"天人合一"的理解,给予全盘肯定的评价,说"离开了人,又何处来证明有天。……中国古代人,可称为抱有一种'天即是人,人即是天,一切人生尽是天命的天人合一观'。亦可说,人生离去了天命,便全无意义价值可言","西方人常把'天命'与'人生'划分为二,……决不如古代中国人之'天人合一'论,能得宇宙人生之真相"。季先生不赞成钱文关于"天"就是"天命"、"人"就是"人生"的理解,对钱文等同"天""人"的基本观点则并无异议。钱文所说"天即是人,人即是天"就是季先生所说"与自然浑然一体",本文已经指出,这种思想存在将有意志的人与无意志的天混为一谈的局限,既不利于认识人与社会,也不利于认识自然,全盘肯定这种思想显然不妥。

钱文的要点之二是认为"最近 50 年,欧洲文化近于衰落",今后的世界文化"必将以中国传统文化为宗主"。季先生对此不仅没有异议,而且极为赞赏,赞赏之余,还加以发挥,认为只有主张"天人合一"的东方文化能挽救已经衰落的西方文化,世界文化的前途则在于"彻底改恶向善,彻底改弦更张",由西方文化主宰变为东方文化(实指中国传统文化)主宰,认为这叫做"三十年河西,三十年河东",是"人类社会进化的规律"(季先生曾有"我的意思并不是要铲除或消灭西方文化。……西方文化迄今所获得的光辉成就,决不能抹煞。我的意思是,在西方文化已经达到的基础上,更上一层楼,把人类文化提高到一个前所未有的高度"这样的说法,但"彻底改恶向善,彻底改弦更张"、"三十年河西,三十年河东"云云却否定了这一说法)。本文则以

为此类观点更有待商榷。

正如季先生所说，“天人合一”是“东方综合思维模式的最高最完整的体现”。“天人合一”命题不仅蕴涵人与自然的统一，而且蕴涵个体与群体的统一、感性与理性（“肉”与“灵”，“欲”与“理”）的统一，有人因此给它极高评价，认为“天人合一”不仅追求人与自然的和谐，而且追求个体与群体的和谐、整个社会的和谐，追求人的感性欲求与社会伦理道德的和谐统一，提倡“爱人”即人与人之间的互助友爱，提倡“三军可夺帅也，匹夫不可夺志也”即个体人格的独立性，认为“天人合一”命题富于人道主义精神，充分肯定了人作为人所应有的意义和价值，而无反人性、反人道、反理性的倾向。本文则认为，在“天人合一”命题中，不仅人与自然的关系并非真正的和谐统一，而是人对自然的顺应与屈从，而且其他关系也是如此。“天人合一”确实追求个体与群体的统一，整个社会的统一。为追求社会的统一，它倡导“爱人”，确实带有一定的人道精神，但“民可使由之，不可使知之”，“君子学道则爱人，小人学道则易使也”，其“爱人”是上对下的恩赐，是为了使民“易使”，为了达到维护等级统治与剥削的目的，所以“爱人”与杀人可以并行不悖，此即孔子所谓“宽猛相济”。为追求个体与群体的统一，它有时也在一定程度上肯定人的感性欲求，但由于强调“私”与“公”的对立，强调“利”与“义”的对立，这种肯定必然是以礼所规定的等级制度与伦理纲常为限而决不允许有任何突破（所以孔子强调“克己复礼”，要人们视听言动思皆合于礼，宋儒强调“饿死事极小，失节事极大”，要人们“革尽人欲，复尽天理”），其实质是以封建礼制抑制人的感性欲求，而不是什么人的感性欲求和社会伦理道德的和谐统一。它确实也宣扬“匹夫不可夺志”，宣扬杀身成

仁、舍身取义，似乎是在肯定个体人格的独立性，但它既然明确规定个人必须“克己复礼”，必须自觉自愿地窒息一切非礼的欲念，使自己的视听言动思都合乎礼的规定，那么宣扬“匹夫不可夺志”，宣扬杀身成仁、舍身取义，就无非是要个体为礼制而献身，为等级统治而献身，为统治集团的私利而献身，这就不仅不是肯定个体人格的独立性，而且恰恰是要否定以至灭绝个体人格的独立性，使之成为死心塌地的奴才。它确实也肯定人作为人所应有的意义与价值，但这种肯定同样以维护礼制、维护礼制所规定的等级关系与伦理纲常为前提，因此它只讲个人的义务，不讲个人的权利，这就远远不是对人作为人所应有的意义与价值的充分肯定。它规定人的视听言动思，人的一切都必须合乎礼教不得违背，规定人必须遵循君君臣臣父父子子夫夫妇妇的伦理纲常而不得违背，宣扬“天不变道亦不变”，宣扬“仍旧贯”、“攻异端”，宣扬愚民（儒、墨、道、法一无例外），以至宣扬“饿死事极小，失节事极大”，这一切无疑都不合人性、人道、理性，而正是十足的反人性、反人道、反理性。总之，在中国传统的“天人合一”命题中，人与自然的关系以人对自然的顺应为基础，其间不存在真正的和谐统一；在这一命题中，人与人的关系以维持严格的等级制度为基础，其间只有下对上的顺从，上对下的恩赐，也不存在真正的和谐统一；在这一命题中，个体与群体的关系以维护礼制及其等级制度、伦理纲常为基础，其间只有群体对个体的压制、个体对群体的屈从，而不存在个体的意志自由与人格独立，也就不存在个体与群体的和谐统一；在这一命题中，感性与理性的关系同样以维护等级制度、伦理纲常为基础，同样不存在真正的和谐统一。因此“天人合一”思想确实含有某种人道精神，但这与以人人平等、个体自由为基础的现代人道主义不可

同日而语，说它“富于人道主义精神”也并不妥当。还有一种见解，认为“天人合一”的境界是一种符合自然而又超越自然的高度自由的境界，一种审美的境界。此说同样不妥。“天人合一”境界中的人必须顺应自然，那就无超越、自由之可言；“天人合一”境界中的个体必须屈从群体，那也无自由可言。道家要人们象“天”那样无知、无欲、无情、无为，这是以“天”为本，以“天”灭“人”，其“与道为一”的境界是虚幻的自由，而不是真正的自由。儒家要人们“克己复礼”，一切服从于礼，这是以礼为本，以礼灭人，其“曾点之志”、“孔颜乐处”，以及“与天地参”、“上下与天地同流”的境界就是孔子所谓“从心所欲不逾矩”、晋人乐广所谓“名教中自有乐地”、朱熹所谓“人欲尽处，天理流行，……即其所居之位，乐其日用之常”，是带着镣铐跳舞，是奴才式的自由，而更不是真正的自由。真正的自由境界、审美境界不能以礼为本，也不能以“天”为本，而必须以人为本，确立并高扬人的主体性。

以上是就中国文化本身以说明对“天人合一”命题不宜评价过高。如从东、西两种文化的比较及其相互关系来看“天人合一”，则本文以为有必要强调两点。

第一，西方对“天”、“人”关系有见于异，无见于同，注重人与自然的对立，注重人对自然的征服与改造，这确有忽视人与自然的统一性的局限，最终将导致自然的惩罚，不利于人的生存与发展。但数百年来，西方文化主宰世界，带来了科学的突飞猛进，经济的空前繁荣，也带来了人的解放——从封建束缚下的解放，其“光辉成就”确实“不能抹煞”。东方对“天”、“人”关系有见于同无见于异，注重“天人合一”，注重人与自然“浑然一体”，确有重视人与自然统一的合理因素，但它不利于认识人

与自然，使人屈从于自然、个体屈从于群体、感性屈从于理性，同样不利于人的生存与发展。就此而言，似乎就应该说，东、西两种文化各有短长，二者应互相取长补短，而不是非此即彼，互相排斥，“改恶向善，改弦更张”，“三十年河西，三十年河东”。

第二，提出中国传统“天人合一”命题的基础是小农生产、自然经济，它也满足了建立在此基础上的封建社会的需要。西方注重“天”“人”相分、注重征服自然改造自然的思想随工业生产、市场经济的发展而发展，它也满足了建立在工业生产、市场经济基础上的资本主义社会的需要。就此而言，东西方两种文化代表了人类认识与思维发展的两个不同阶段。今天，人类思维更向前发展，认识了生态平衡的重要意义，又追求进一步的解放——从物的压迫下的解放，需要的既不是停留于忽视人与自然统一性的阶段，受物压迫的阶段，更不是倒退到与自然“浑然一体”的阶段，受礼压迫的阶段，而是取二者之长，弃二者之短，以建立新的“天人合一”，即打破人顺应自然、人民顺从统治、个体屈从群体、感性屈从理性的旧“天人合一”，而在认识自然、改造自然、生产力高度发展的基础上建立人与自然的和谐统一，在民主政治的基础上建立人与人的和谐统一，在个体本位的基础上建立个体与群体的和谐统一，在感性本位的基础上建立感性与理性的和谐统一，在此四者的基础上建立新的“天人合一”——真正自由的、审美的理想境界。

钱穆先生说“最近五十年，欧洲文化近于衰落。……此下世界文化之归结，恐必将以中国传统文化为宗主”是在 1990 年。而在此之前 70 年，梁启超便已在其所著《欧游心影录》中说过，西方物质文明已经破产，中国应承担起以自己的精神文明拯救处于精神危机中的西方人的重任：“我们可爱的青年啊，立正，开

步走！大海对岸那边有好几万万人，愁着物质文明的破产，哀哀欲绝的喊救命，等着你来超拔他哩！”梁漱溟便已在其所著《东西文化及其哲学》中说过，西方文化使人与自然之间、人与人之间生了罅隙，使西方人精神上受伤，生活上吃苦，于是就要走“中国的路，孔家的路”，“世界未来文化就是中国文化的复兴”。现在，整整70年过去了，事实又如何呢？一个谁也不能否认的事实是，正是在这70年中，尤其是在“最近五十年”中，在西方出现了电子计算机，掀起了信息革命——把人从脑力劳动中解放出来的第二次产业大革命（第一次产业大革命是以蒸汽为动力，把人从体力劳动中解放出来），并迅速波及全球，预示着人类历史的新时期正在到来。由此可见，西方文化既未衰落，更未破产，它还有着巨大的生命力。诚然，西方文化有其局限，需要东方文化补其不足；今天的时代与过去不同，西方文化已不可能主宰世界。但窃以为人类社会进化的规律并非“三十年河西，三十年河东”（此言出于老大中国，带有循环论意味），而是螺旋形上升；即将到来的并非中国传统文化（或曰“东方文化”）主宰的时代，而是一个文化多元化的时代；世界文化的前途则既不是“西化”，也不是“东化”，而是融合东、西以进行新的创造。

1994年6月于燕园风庐

（原载《传统文化与现代化》1994年第5期）

# 回到蔡元培去

## ——论蔡元培的思想与人格及其意义

蔡元培身后受到了国共两党的赞誉，举国上下的称颂，且历57年而不变，这在中国现代史上如果不能说是特例，至少也是罕有其匹。这一现象显示了蔡元培思想与人格的力量，也表明了历史与人心的公正。但我们也不能忽视两大突出现象，一是长期以来，人们实际上视蔡元培为资产阶级教育家，把蔡元培思想作为批判对象，虽然肯定他改造北大的功绩，却未给他以应有的历史地位，既不充分估价他的思想与人格在当时的历史意义，更否认他的思想与人格在今天的现实意义；二是有一种否定“五四”、否定新文化，因而也同时否定蔡元培思想与人格的意义的思潮，这一思潮在海外新儒家中早已存在，近年来在大陆也颇为时行，气势汹涌。本文正是针对此两大现象而发，拟概述蔡元培的主要要思想与人格特征，以便在此基础上重评蔡元培，探讨蔡元培的思想与人格在中国社会及其文化由前现代向现代转型过程中的重大意义。

# 蔡元培的思想与人格概述

## （一）蔡元培的文化思想

蔡元培中学造诣甚深，又对西学有深刻的理解，以此为基础，结合其人生实践，他形成了一套完整的文化思想，主要包括如下几点。

1. 他不讳言中国文化的弊端、中国文化与西方文化的差距，认为西洋学说与时俱进，中国学说则自秦汉以后大旨不能出儒家范围；且思想之箝制，积数千年，较之各国思想发达者，有霄壤之别。

2. 他认为中国文化之所以出现上述弊端，中国文化之所以落后于西方，是由于无自然科学以为基础，无逻辑学以为思想言论之规则，无异国学说与之比较，更是由于政教合一，“承秦始皇、汉武帝以来之习惯，于相对世界持绝对主义，执一而排其他”（《致黄郛函》）。

3. 但他又认为“此心此理东西同”（《为陶冷月书写对联》），人类文化存在共通之公理，认为人类进化的迟速虽有不同，进化的轨迹则大致相同，所以中国现在的不如人，不是因为民族没有出息，而是因为“中世纪种种方面之抑迫，阻其进步”（《在旧金山中国国民党招待会上的演说词》）。所以他既反对“中学为体，西学为用”，偏重旧学，而以西学为装饰品，也反对全盘西化，妄自菲薄，完全抛弃旧学，而主张研究学理，贯通中西；既反对因“见彼此习俗之殊别而不能推见其共通之公理”，拒绝吸收外来文化，也反对“浑沦而吞之，致酿成消化不良之疾”。认为由

于新旧思想存在冲突，故不能“强饮强食”，而必须“预为根本之调和”，以减少吸收的阻力。认为必须对欧洲文化有所选择，不让“政潮之排荡，金力之劫持，宗教之拘忌”等弊病影响中国，必须“尽吸收其优点，且发达我特性”，即“以‘我’食而化之”，使“所得于外国之思想、言论、学术，吸收而消化之，尽为‘我’之一部，而不为其所同化”（《在清华学校高等科演说词》）。

4. 他又认为“文化是人生发展的状况”，文化是活的，是要时时进行的，不是死的，不可以有一时停滞（《何谓文化》），故不能以保存固有文化为目的，而应追求进一步的理想，致力于将来之文化。所以他的根本立足点不在保存旧文化，而在创造新文化，用他自己的话说，就是“我们觉得返忆旧文明的兴会，不及欢迎新文明的浓至”（《杜威六十岁生日晚餐会演说词》）。

5. 他更进而认为人群有大小之分，小群的利害不应与大群的利害相抵触，国家介于家庭与世界之间，就象家庭的利益不应有害于国家一样，国家的利益也不应有害于世界，故应反对国家主义、国家至上，反对以国外的世界为其战场，而以国内之人民为其器械，以本国人为奴隶，而以他国人为仇敌。今天人类已进入“全世界大交通之时代”，人更不应为家庭、民族、国家种种关系所限制，而应立于世界一分子之地位，与全人类通力合作，增进世界之文化。为此，他大力提倡世界主义与人道主义，认为人道主义是人类共同的目的，其狭义是为人类全体，其广义则自动物而植物以至于无机物，皆休戚相关，无不包括其中，凡能达此目的的事业，均应“合全世界而共同经营之”（《哲学大纲》），认为“至思想学术，则世界所公，本无国别”（《在清华学校高等科演说词》），因而提倡以西方文化输入东方，以东方文化输入西

方，东西文化结合，以创造世界新文化（《东西文化结合——在华盛顿乔治城大学演说词》)》），提倡“介绍西洋艺术，整理中国艺术，调和中西艺术，创造时代艺术”（《二十五年来中国之美育》)。

### （二）蔡元培的教育思想

蔡元培主要是一位教育家，其任教育总长（为时半年）、任北京大学校长（为时 6 年，实际主持工作不足 5 年）、任大学院院长（为时 14 个月）前后的思想与实践，曾影响全国，影响后世，十分重要。概而言之，其教育思想主要包括以下几点。

1. 主张教育超越政党政治而独立。

他认为人类教育可分两大类，一类是专制时代的教育，隶属于政治，以政府之方针为标准，无独立可言；另一类是共和时代的教育，超轶于政治，立于人民之地位以定标准，故能离政党与教会而独立。他为此写有《教育独立议》，强调“教育事业当完全交与教育家，保有独立的资格，毫不受各派政党或各派教会的影响”，因为“教育是要个性与群性平均发达的，政党是要制造一种特别的群性，抹杀个性；……教育是求远效的，政党的政策是求近功的；……教育是进步的，……教会是保守的；……教育是公同的，……教会是差别的”；又写有《提议教育经费独立案》，主张“一切教育收入，永远悉数拨归教育机关保管，实行教育会计独立制度，不准丝毫拖欠，……。如此，则教育经费与军政各费完全划分，经济公开，金融巩固，全国教育永无废弛停顿之虞”。

他曾将这一主张付诸实施。如，1912 年邀请异党之范源濂出任教育部次长；1923 年致函北京国立各校教职员联席会议，

呼吁组织董事会负经营学校之全责，各校经费由董事会筹办，各校校长由各本校教授会公推，再由董事会聘请，不复受政府任命，以保障独立尊严，免受政治影响；1922 年后倡议大学区制，1927 年领导大学院，力求以学者为行政指导，以学术化代官僚化。

2. 主张教育的根本目的在使对象发展能力，完成人格，而不在使对象成为工具，供他人驱使。

首先，他认为隶属于政治的教育与超越于政治的教育，其目的根本不同，前者在使受教育者服从，易受政府驱使，后者则为受教育者着想，体验其在世界上、社会上有何等责任，应受何等教育。

其次，他认为为受教育者着想，就不能仅仅对受教育者灌注知识、训练技能，而应使受教育者养成三种品格：1. “担负将来之文化”，因为世界是进化的，而教育是播种之业，其收效在 10 年以后；2. “独立不惧之精神”，因为“教育之业既致力于将来之文化，则凡抱陈死之思想，扭目前之功利，而干涉教育，为其前途之障碍者，虽临以教会之势力，劫以政府之权威，亦当孤行其是，而无为所屈”；3. “安贫乐道之志趣”，因为“教育之关系至为重大，而其生涯乃至为冷淡。……夫人苟以富贵为鹄的，则政治、实业之途惟其所择。今舍之而委身教育，则于淡泊宁静之中独有无穷之兴趣，虽高官厚禄不与易焉”（《一九〇〇年以来教育之进步》）。

复次，他尤其强调大学为纯粹学问机关，其宗旨在养成学问家的人格，所以他就任北京大学校长，对学生的第一次讲演就指出“大学者，研究高深学问者也。……所以诸君须抱定宗旨，为求学而来。入法科者，非为做官；入商科者，非为致富。宗旨既

定，自趋正轨”；次年开学时又指出“大学为纯粹学问之机关，不可视为养成资格之所，亦不可视为贩卖知识之所。学者当有研究学问之兴趣，尤当养成学问家之人格”；“五四”后，又告诫北大及全国学生，“所以树吾国新文化之基础，而参加世界学术之林者，皆将有赖于诸君。诸君之责任，何等重大。……则推寻本始，仍不能不以研究学问为第一责任也。……自今以后，愿与诸君共同尽瘁学术，使大学为最高文化中心，定吾国文明前途百年大计”。此前，他曾在《在中国公学开学式演说》中说“学子须以求高深学问为唯一之怀想”（1912 年 9 月），在《读周春岳君〈大学改制之商榷〉》中说“在大学则必择其以终身研究学问者为之师，而希望学生于研究学问以外别无何等目的”（1918 年 4 月），其意与此正同。

此外，他还强调新教育“与其守成法，毋宁尚自然；与其求划一，毋宁展个性”（《新教育与旧教育之歧点》），应使受教育者之群性与个性得到和谐发展，而尤应发展其个性。

3. 主张使受教育者德智体美全面发展。

他在任教育总长时，曾提出军国民教育、实利主义教育、公民道德教育、世界观教育、美育（其中军国民教育即体育，实利主义教育即智育），认为五者不可偏废，而应“以公民道德教育为中坚”（《全国临时教育会议开会词》）。因世界观教育与德、智、体、美各育密不可分，故后来未再单独提出。

关于德育，他强调以自由、平等、博爱为根本，因为它们是“一切道德之根源”（《对于新教育之意见》），是“百世不迁之主义”（《全国临时教育会议开会词》），而自由尤为重要，因为“道德之精神在于思想自由”，循此精神，便“足为未来之道德开一新径”（《在南开学校全校欢迎会上的演说词》）。

关于智育，他强调科学进取精神，说“旧日习惯大都偏重墨守，大言不惭，食古不化；今之新教育，每以科学炼其头脑，使为□规则之研究，且就前人研究已到地步，追迹探究，而为更进之发明，不故步自封，不墨守旧说，故能精益求精，日有所发明”（《在浙江旅津公学演说词》）。

关于体育，他认为“完全人格，首在体育”，故主张“各学校应一律提倡体育，国民身体既强，临时授以军事知识，亦可执干戈以卫国家”（《学校应提倡体育》）。

中国之有“美育”一词，始于1912年，系由蔡元培由德文译出。他极为重视美育，认为“美育者，与智育相辅而行，以图德育之完成者也”，故自任教育总长至任北大校长、大学院院长，始终大力倡导美育，并主张将美育由学校推广至家庭、社会，认为“美育之道，不达到市乡悉为美好，则虽学校、家庭尽力推行，而其所受环境之恶影响，终为阻力，故不可不以美化市乡为最重要之工作也”（《美育》）。

4. 主张思想自由，兼容并包。

蔡元培“素来不赞成董仲舒罢黜百家，独尊孔氏的主张”（《我在北京大学的经历》），认为在现代共和国家，言论自由与思想自由是“绝对之原则”（《与〈国闻周报〉记者的谈话》），此原则尤应在大学中实现之。

早在任教育总长时，蔡元培即倡言“忠君与共和政体不合，尊孔与信教自由相违”，而予以废除。这是他贯彻上述思想的一次实践。

任北大校长时，他既曾在《北京大学月刊》正面提出思想自由、兼容并包主张，认为“大学者，‘囊括大典，网罗众家’之学府也。……各国大学，哲学之唯心论与唯物论，文学、美术之

理想派与写实派，计学之干涉论与放任论，伦理学之动机论与功利论，宇宙论之乐天观与厌世观，常樊然并峙于其中，此思想自由之通则，而大学之所以为大也”，又曾在驳斥林纾对北大的攻击时重申这一主张，说“无论为何种学派，苟其言之成理，持之有故，尚不达自然淘汰之运命者，虽彼此相反，而悉听其自由发展”，还曾在在答复傅增湘质询时指出“敝校一部分学生所组之《新潮》出版以后，又有《国故》之发行，新旧共张，无所缺琦。在学生则随其好尚，各尊所闻。当事之员，亦甚愿百虑殊途，不拘一格以容纳之。……大学兼容并包之旨，实为国学发展之资”。

至晚年，蔡元培仍肯定北大这一做法，认为研究者进行学术讨论有绝对自由，丝毫不受政治、宗教、历史纠纷或传统观念的干扰，是首先出现于欧洲的现代大学观念，理应在中国大学教育中实现之。他在主持大学院期间，曾颁布废止祀孔令，这可视为思想自由、兼容并包主张在他晚年的一次实践。

5. 主张教授治校。

教授治校是教育独立思想的题中应有之义。

蔡元培于1919年首次提出这一主张。1922年，为保障教育独立，又再次提出了这一主张。1925年，在以北京大学为例说明中国现代大学观念及教育趋向时，他更突出地介绍了北大的教授治校制度：“当时的……组织形式形同专制政府，随着民主精神的高涨，它必然要被改革掉。这一改革，首先是组织了一个由各个教授、讲师联合会组成的更大规模的教授会，由它负责管理各系。同时，从各科中各自选出本系的主任，再从这些主任中选出一名负责所有各系工作的教务长。再由教务长召集各系主任一同合作进行教学管理。至于北大的行政事务，校长有权指定某些教师组成诸如图书委员会、仪器委员会、财政委员会和总务委员

会等。每个委员会选出一人任主席，同时，跟教授、讲师组成教授会的方法相同，这些主席组成他们的行政会。该会的执行主席则由校长遴选。他们就这样组成了一个双重的行政管理体制，一方面是教授会，另一方面是行政会。但是，这种组织形式还是不够完善，因为缺少立法机构。因此又召集所有从事教学的人员选出代表，组成评议会。这就是为许多人称道的北京大学的'教授治校'制。"（《中国现代大学观念及教育趋向》）

应该指出，"教授治校"主张不仅曾在北京大学，而且还曾在清华大学、西南联大长期得到贯彻。

### （三）蔡元培的科学思想

作为教育家，蔡元培强调科学在教育中的重要意义，认为是否重视科学教育，是新旧教育的重要区别之一；作为中国第一个全国性科研机构——中央研究院的创立者与首任院长，蔡元培更对科学在新文化中的作用与意义，对科学在中国由前现代向现代转型过程中的作用与意义，有清醒的认识。蔡元培有关科学的论述，提出了下列思想。

1. 他比较了中西科学史，认为在古代，中国有墨子，西方有亚里士多德，皆兼治科学；在中世纪，中国墨学中绝，故科学不发达，思想不出烦琐哲学范围，而西方之宗教引亚里士多德以自振，故其烦琐哲学虽同样成为人智发展的障碍，而科学之脉却未断绝；在近代，中国仍视科技为"奇技淫巧"，学术仍囿于内省与悬想，而西方则不但物质科学，即心理学、美学等精神科学，社会学、经济学等社会科学也已全用科学方法。所以他认为中国在科学上"不能不自认为落伍者"，"科学幼稚，无可讳言"。

2. 他认为"一国国势的增长，和科学事业的进步成为正比

例”，所以一方面认为在今日中国，如仍“因循故知，不图努力精进，则恐惟有受天演之淘汰而已”，一方面又认为中国是科学落后而绝非智慧低下，故不应自暴自弃，而应急起直追，力倡科学化，以“科学救国”（《中央研究院与中国科学研究概况》）。

3. 在他看来，科学的意义不限于发展科学事业本身，而更在于提倡怀疑的科学精神、实证的科学方法，将它们普及于其他方面，并进而改善人的素质。所以他认为，“哲学是人类的思想，思想起于怀疑，因怀疑而求解答，所以有种种假定的学说”，“我们初学哲学的人，最忌的是先存成见，以为某事某事早已不成问题了。又最忌的是知道了一派的学说就奉为金科玉律，以为什么问题都可照他的说法去解决，其余的学说都可置之不顾了”，而应“永留有批评的机会”（《简易哲学纲要》）；认为“介绍他们科学的结论，决不如介绍科学的方法为重要。因为得了结论，不过趁他人的现成；得了方法，才可以引起研究的兴趣。……科学结论是点成的金，量终有限；科学方法是点石的指，可以产生无穷的金。这可以看出方法论的重要了”（《〈社会学方法论〉序》），认为“欧化优点即在事事以科学为基础，生活的改良，社会的改造，甚而至于艺术的创作，无不随科学的进步而进步。故吾国而不言新文化就罢了，果要发展新文化，尤不可不于科学的发展特别注意”（《三十五年来中国之新文化》）。

### （四）蔡元培的社会政治思想

蔡元培对中国政治思想史有一概述，认为世界各国政治思想大都循自由发展之径路，中国则不然，“自古元后作民父母，非天子不议礼制度，兆民之菀枯判诸一人之圣狂，蚩蚩者似无容置喙”，战国时期虽呈百家争鸣之局，但“为时甚暂，不旋踵而遂

汩没"，此后便"政尚专制，独夫横暴，学途堙塞，士论不弘，……文网密布，横议有禁，举天下之人，曰以拥护君权为能事，有逾越范围者视为邪说异端，火其书而刑其人。……此中国政治思想之沉沉暗暗，以至于斯极也"（《〈现代中国政治思想史〉序》）。为改变此种状况，改造中国社会政治，他提出了自己的社会政治思想，其要点如下。

1. 以人权、民主、科学、自由、平等、博爱为价值标准。1912 年 2 月，他曾与人组织社会改良会，其宗旨是"以人道主义及科学知识为标准，而定改良现今社会之条件"（《社会改良会宣言》）。该会所发表的宣言便提出了上述价值标准。

2. 以公开而受监督、为全民谋利益、保障个人自由、促进个性发展为原则。1922 年 4 月，他与梁漱溟、李大钊、丁文江、胡适等发表的《我们的政治主张》集中提出了上述原则。其中提出了"好政府主义"，说"好政府"要有两个函义，即"在消极的方面是要有正当的机关可以监督，防止一切营私舞弊的不法官吏。在积极的方面是两点：（1）充分运用政治的机关为社会全体谋充分的福利。（2）充分容纳个人的自由，爱护个性的发展"。"好政府"又要有三个原则，即是一个"宪政的政府"，因为"这是使政治上轨道的第一步"；是一个"公开的政府"，包括财政的公开、考试用人的公开等等，因为"公开是打破一切黑幕的唯一武器"；是一种"有计划的政治"，因为"计划是效率的源头"（《我们的政治主张》）。

3. 以教育与学术为根本途径。他明确认为"欲副爱国之名称，其精神不在提倡革命，而在养成完全之人格。盖国民而无完全人格，欲国家之隆盛，非但不可得，且有衰亡之虑焉"（《在爱国女学校之演说》），故主张"从教育着及手，去改造社会。他又

认为学术是国家一切事业的基础，“民族的生存，是以学术做基础的。一个民族或国家的兴衰，先看他们民族或国家的文化与学术。学术昌明的国家，没有不强盛的；文化幼稚的民族，没有不贫弱的。……我们知道二十世纪的竞争，是学术的比赛，……如果我们要想挽救我们垂危的局面，恢复我们固有的光荣，唯有从学术方面努力研究”（《我们希望的浙江青年》），所以他的结论是“救国之道，非止一端，根本要图，还在学术”（《全国教育会议开会词》）。

4. 以阶级互助、和平渐进为方法，主张与恶势力不合作。他明确认为，“共产主义为余素所服膺者。盖生活平等、教育平等，实为最愉快、最太平之世界。然于如何达到此目的之手段，殊有研究、讨论之余地。以愚观之，克鲁泡特金之互助论，一方增进劳工之智识与地位，一方促起资本家之反省，双方互助，逐渐疏浚，以使资本家渐有觉悟，以人作工之途，则社会不致发生急剧之变化，受暴烈之损失，实为最好之方法。若夫马克思所持之阶级争斗论，求效过速，为害无穷”（《与〈国闻周刊〉记者的谈话》）。他还主张以不合作方式与恶势力斗争，认为辞职等“退”的举动是拆恶势力的台，“并不但是消极的免些纠纷，间接的还有积极的努力”，要比罢课与包围教育当局的作用大得多”（《关于不合作宣言》）。

蔡元培主张以人权、民主、科学等为价值标准，以公开而受监督、为全民谋利益、保障个人自由、促进个性发展为原则，以教育与学术为途径，以阶级互助、和平渐进为方法，去达到改良政治、改造社会的目的，而尤其重视人权问题，故曾大力宣传人权思想，长期为保障人权而斗争。其人权思想主要包括以下几点：①启蒙才能救亡，保障人权才能挽救危亡，确保国家主权。

②人权至上，既超越党派，也超越国界。③任何人均有应受保障的普遍人权，即言论、出版、集会、结社、信仰等自由权，这是共和政体的基本法则，任何人不得侵犯。④未定罪者的人权应得到保障。已定罪者，除受当然之罚以外，其他人权也应得到保障。⑤审判必须公开。被告聘请律师进行辩护的权利不得侵犯。⑥公民享有政治信仰的自由权，故共和国家应实行政党政治，不应以政见不同定罪，“政治犯”应予以释放。

### （五）蔡元培的人格特征

蔡元培受到国共两党赞誉、举国上下称颂的，主要不是他的思想，而是他的人格。他的人格具有鲜明特征，主要是如下四点。

1. 与时俱进，但不走极端。

他自幼接受传统儒家教育，20岁前最崇拜宋儒，可谓儒学信徒。但自甲午战后开始涉猎西学，思想开始变迁，赞同康、梁维新，而尤其佩服谭嗣同，以致被乡人视为康党。戊戌变法后，他认为“北京政府无可希望”，转而办爱国女学、爱国学社，办《苏报》、《俄事警闻》，宣传革命，并参加暗杀团，学制炸药，成为革命党，但不赞成“杀尽胡人”的见解。辛亥革命前后，他一面大力倡导民主、科学、人权新文明，一面又强调“我们既然认旧的亦是文明，要在他里面寻出与现代科学精神不相冲突的，非不可能”（《杜威六十岁生日晚餐会演说词》）；一面热情支持白话文运动与文学革命，断定“用今人的话来传达今人的意思”的“白话派一定占优胜”，一面并不一概排斥文言，认为“文言是否绝对的被排斥，尚是一个问题。照我的观察，将来应用文一定全用白话，但美术文或者有一部分仍用文言”（《国文之将来》）。苏

联十月革命后，他服膺社会主义、共产主义理想，赞同各尽所能，各取所需的原则，所以欢呼“劳工神圣”，支持在北大建立的马克思学说研究会、社会主义研究会，重视职业教育、平民教育，倡导国内外的勤工俭学、工学互助运动。但他并不因此否定精神文化的价值，而明确认为“尽所能便是工，不管他是劳力是劳心，凡是有益于人类的生存、文化的进步的，都是”(《国外勤工俭学会与国内工学互助团》)；他不仅主张以阶级互助代替阶级斗争，而且主张以渐进代替激进，故赞同克卡朴《社会主义史》所说“从现代过渡到社会主义时代，……一定是渐进的，必先做一番预备功夫，使大多数人民的知识、道德、习惯和组织都合于一种更高的社会经济的生活”(《〈社会主义史〉序》)。

这就表明，从翰林变为康党，再变为革命党，变为国民党，更进而与国民党抗争，从儒学信徒转向赞同变法维新，再转而奔走反清，以至为宣扬并实践民主、科学、人权而鞠躬尽瘁，毕生追求真理，始终与时俱进，又始终不走极端，是蔡元培人格的特征之一。

2. 终身好学，而淡于名利。

他从中秀才后，便不治举子业，中式与否，在所不顾，可见其“好奇而淡于禄利”出于天性；他在任翰林期间，曾于日记书“都无作官意，惟有读书声”以明志，所读涉及社会科学与自然科学；戊戌年间，康、梁正在炙手可热之时，他虽赞同变法维新，与梁启超又有同年之谊，却耻于依附，不往纳交，康党失败后，则义无反顾，抛弃京职，长期从事教育；1907 年，他以不惑之年赴德国留学，学德语，听哲学、美学、实验心理学、文明史、人类学等课程；1912 年，他 44 岁，辞教育总长职，携妻小再往德国留学，次年又携眷赴法国，一面学法语，一面从事著

译；1923年，他55岁，辞北大校长职，第四次赴欧，学意大利语，从事著译，又曾进汉堡大学从事民族学研究。

他本性厌恶官僚，视政界为畏途，曾说“性近学术而不宜于政治，于旧学时代已见其端矣”（《传略上》），“我是一个比较的还可以研究学问的人，我的兴趣也完全在这一方面。自从任了半官式的国立大学校长以后，不知道一天要见多少不愿意见的人，说多少不愿意说的话，看多少不愿意看的信。想每天腾出一两点钟读读书，竟做不到，实在苦痛极了”（《关于不合作宣言》），所以他终生难进而易退，曾先后辞去教育总长、北大校长，大学院改为教育部后，更不愿再任教育部长，并又辞去所兼一切职务，只任中央研究院院长，说“元培一介书生，畏涉政事。……愿以余生专研学术”。可见终身好学而淡于名利也是其人格的特征之一。因此，他虽多次身居高位，却始终律己甚严，一尘不染，两袖清风，以致临终连医药费都无法付给，确实称得上是“终身尽忠于国家和文化而不及其私”①。

上文曾说，他要求学生养成学问家的人格，即有研究学问的兴趣，能以求真理求高深学问为唯一目的，能安贫乐道，“于淡泊宁静之中，独有无穷之兴趣，虽高官厚禄不与易焉”。他自己就是这样做的，他就是这样的人格的典范。

3. 无所不容，但外圆内方。

他曾自言“我个人性情，是曾经吴稚晖品评过，叫做‘律己不苟而对人则绝对放任’。我自己反省过来，觉得他的品评是很不错”（《关于不合作宣言》），他的学生黄炎培则说：“胡先生元

---

① 转引自《答谢祝寿献屋函》所附《蒋梦麟等致蔡元培函》，见高平叔编、中华书局1984年9月出版之《蔡元培全集》第7卷第2页。

偰尝以八字状吾师曰：有所不为，无所不容。盖有所不为者，吾师之律己也；无所不容者，吾师之教人也。有所不为，其正也；无所不容，其大也。”[①] 对此，林语堂有所补充：“其实蔡先生软中带硬，外圆内方，其可不计较者他不计较，大处出入却不肯含糊。”[②] 陈独秀也说：“蔡先生乃是一位无可无不可的老好人；然而有时有关大节的事或是他已下決心的事，都很倔强的坚持着，不肯通融，虽然态度还很温和。这是他老先生可令人佩服的第一点。自戊戌政变以来，蔡先生自己常常倾向于新的进步的运动，然而他在任北大校长时，对于守旧的陈汉章、黄侃，甚至主张清帝复辟的辜鸿铭，参与洪宪运动的刘师培，都因为他们学问可为人师而和胡适、钱玄同、陈独秀容纳在一校。这样容纳异己的雅量，尊重学术思想自由的卓见，在习于专制好同恶异的东方人中实所罕有。这是他老先生更令人佩服的第二点。”[③]

蔡元培的无所不容，既表现于任北大校长时之容纳新旧人物，也表现于任教育总长时之无党派之见，任中央研究院院长时之广揽科学人才，而尤其突出表现于他对刘师培的态度。刘师培曾参与反清斗争，后变节，为清官僚端方所收买，入端方幕，随端方入川，蔡元培不知其踪迹而念其学有所长，曾与章太炎登启事于上海各报，曰“刘申叔学问渊深，通知今古，前为宵人所误，陷入范笼。今者，民国维新，所望国学深湛之士提倡素风，任持绝学，而申叔消息杳然，死生难测。如身在他方，尚望发一

---

① 黄炎培：《吾师蔡孑民先生哀悼辞》，转引自陈平原、郑勇编，中国广播电视出版社 1997 年 1 月出版之《追忆蔡元培》第 117 页。

② 林语堂：《记蔡孑民先生》，同上书，第 268 页。

③ 陈独秀：《蔡孑民先生逝世后感言》，同上书，第 387—388、388 页。

通信于《国粹学报》馆，以慰同人眷念”（《寻找刘申叔启事》）。又曾由教育部致电四川都督府转资州分府，云：“报载刘光汉在贵处被拘。刘君虽随端方入蜀，非其本意，……请由贵府护送刘君来部，以崇硕学”[①]。后刘又加入筹安会，助袁世凯行帝制，袁死后滞留天津。蔡元培不仅于长北大时聘他为教授，且于刘死后撰《刘申叔事略》，对刘不能尽粹学术深表惋惜，说：“向使君委身学术，不为外缘所扰，以康强其身，而尽粹于著述，其所成就宁有限量，惜哉！”

蔡元培的软中带硬，外圆内方，也多处可见。他聘辜鸿铭，不仅因为辜讲英国文学颇能胜任，也因为辜并不在课堂宣扬复辟，其所讲“与政治无涉”；他聘刘师培，不仅因为刘讲古代文学颇能胜任，同样因为刘并不在课堂宣扬帝制，其所讲也“与政治无涉”。他对北大讲义费风潮的态度也说明了这一点。北大原免费发放讲义，1922 年 10 月，因学校经费支绌，评议会议决，此后所发讲义一律收费以备购买参考书之用。部分学生因此不满，先后到会计课、校长室，要求立即废止讲义费，虽经蔡元培及教职员多人劝解，终归无效，“该生等威迫狂号，秩序荡然”，蔡元培则坚决不予通融，认为“此种越轨举动出于全国最高学府之学生，殊可惋惜。废止讲义费之事甚小，而破坏学校纪律之事实大，涓涓之水将成江河，风气所至，将使全国学校共受其祸”（《为北大讲义费风潮辞职呈》），因而宣布辞去北大校长职。蒋梦麟曾记其事曰“先生在红楼门口挥拳作势，怒目大声道：‘我给

---

① 转引自高平叔编、人民教育出版社 1996 年 3 月出版之《蔡元培年谱长编》第 401 页。

你们决斗！’包围先生的学生们纷纷后退”[1]，曹建的记载则是“先生亦大声呼道：‘我是从手枪炸弹中历练出来的，你们如有手枪炸弹尽不妨拿出来对付我，我在维持校规的大前提下，绝对不会畏缩退步”[2]。而更能说明这一点的则是他对汪精卫的态度。据罗家伦回忆，“在七·七抗战前两年，先生到南京，那时候汪精卫还是行政院院长兼外交部长。这后来变做汉奸的汪精卫请先生晚餐，进的是西膳。先生苦劝他改变亲日的行为，立定严正的态度，以推进抗战的国策。在座的都看见先生的眼泪滴在汤盘里，和汤一道咽下去”[3]。

这就可见无所不容而外圆内方也是蔡元培人格的特征之一。

4. 独立不惧，故永不苟同。

他早年曾自题肖像以明志，其辞曰：“侯官浏阳，为吾先觉。愤世浊醉，如揉如涂。志以教育，挽彼沦胥。众难群疑，独立不惧。”他是这样说的，也是这样做的。1900 年，他在绍兴中西学堂，因笃信进化论，主张民权、女权，遭旧派忌恨，学堂督办徐树兰要他录清廷“正人心”上谕悬于学堂，他立即致书驳之，并提出辞呈；1912 年，他任教育总长时，袁世凯大权独揽，实行专制，他不愿敷衍依阿，当即愤而辞职；“五四”前夕，北洋政府对他施以高压，进行恫吓，要他解聘陈独秀，约制胡适，他不为所屈，凛然回答：“这些事我都不怕，我忍辱至此，皆为学校，但忍辱是有止境的。北京大学一切的事都在我蔡元培一人身上，与

---

① 蒋梦麟《试为蔡先生写一笔简照》，转引自《追忆蔡元培》第120、121 页。

② 曹建《蔡孑民先生的风骨》，同上书，第 17 页。

③ 罗家伦《伟大与崇高》，同上书，第 203、202—204 页。

这些人毫不相干"[1]；1923年，他在抗议教育总长彭允彝干涉司法独立、蹂躏人权而辞北大校长职时，也表示了不肯苟同的态度；他在30年代为保障人权向蒋介石等进行的抗争同样说明了这一点。

上文曾说，蔡元培认为教育者应具有独立不惧之精神，"教育之业既致力于将来之文化，则凡抱陈死之思想，扭目前之功利，而干涉教育，为其前途之障碍者，虽临以教会之势力，劫以政府之权威，亦当孤行其是，而无为所屈"，又说，"昔苏格拉底行其服从真理之教育，为守旧者所嫉，至于下狱，受鸩而不易其操，此其例也"（《一九〇〇年以来教育之进步》）。他这样要求别人，他自己就这样做了。他确实独立不惧，永不苟同，具有苏格拉底的精神。这也是其人格的一个特征。

## 重评蔡元培，兼论蔡元培思想与人格的意义

根据以上主要思想与人格特征，本文对蔡元培其人，对蔡元培的思想与人格有如下评估。

### （一）蔡元培是"五四"新文化运动的主帅，中国现代文化的主要奠基人

陈独秀曾说："五四运动，是中国现代社会发展之必然的产物。无论是功是罪，都不应该专归到那几个人；可是蔡先生、适之和我，乃是当时在思想言论上负主要责任的人。"[2] 事实正是这样：蔡元培主要在办教育，改造北京大学，为"五四"奠定思

① 傅斯年：《我所景仰的蔡先生之风格》，同上书，第190页。

② 陈独秀：《蔡孑民先生逝世后感言》，同上书，第387—388页。

想、人才基础，陈独秀主要在办《新青年》，进行思想鼓动，胡适主要在深入持久地宣传“充分世界化”论与实验主义、自由主义，为“五四”提供思想武器，他们共同负起了领导“五四”的重任。问题在于，就对整个新文化运动所起的作用而言，他们三人之间有无主次之分？长期以来，人们都以为有主次之分，起主要作用的是陈独秀。这似乎已经成为定论。

但也存在不同的看法。如梁漱溟认为，“陈（独秀）先生……在校内得罪人不少，在校外引起的反对更多。而且细行不检，予人口实。若非得蔡先生出大力气支持，便不得存立住。……所有陈、胡以及各位先生任何一人的工作，蔡先生皆未必能作，然他们诸位若没有蔡先生，却不得聚拢在北大，更不得机会发抒。聚拢起来，而且使其各得发抒，这毕竟是蔡先生独有的伟大。从而近二三十年中国新机运亦就不能不说蔡先生实开之了”①，“他从思想学术上为国人开导出一新潮流，冲破了社会旧习俗，推动了大局政治，为中国历史揭开新的一页。在这里，他并非自己冲锋陷阵的。他之所以能成其功，全在他罗致聚合了上述许多人物，倾心倾力维护他们。并从而直接间接培养出了许多青年后起人物”②。冯友兰则说得更明白，“当时的北京大学是全国的最高学府，对于全国的思想界、知识界、教育界，有无形的领导权威，这是新文化运动的政治基础。蔡元培当北大校长，可以说‘有其德’又‘有其位’。他在北大就职后，首先聘任陈独秀为文科学长，把当时有名望的思想家聚集在北大，以北大为他们的讲学基地，以北大的讲堂为他们宣传的讲坛。蔡元培在这样

---

① 梁漱溟：《纪念蔡元培先生》，同上书，第146—147页。

② 梁漱溟：《五四运动前后的北京大学》，同上书，第160页。

的思想基础和政治基础上，着手改造北京大学，同时也创始了新文化运动。……他的思想，不仅改造了北大，而且开创了新文化运动"[1]，"北大就不仅是全国的最高学府，而且是新文化运动的中心。蔡先生是这个中心的主将。这位主将高举新文化运动的大旗，领导着北大走在前边，影响所及，全国响应。……人们现在都把五四运动作为新文化运动的同义语，这是笼统的说法，详细地说，五四运动是新文化运动的一个段落，若论新文化运动的起源，应该从一九一七年初蔡先生到北大当校长那一天算起"[2]。

梁、冯之说可谓言之成理，但论据尚嫌不足。因为照梁的说法，蔡元培的作用似乎仅限于聚合陈、胡等人，给以发抒的机会；冯虽指出了蔡元培思想的作用，但所说又仅限于教育思想。

本文认为，必须全面估价蔡元培在当时的贡献：蔡元培在陈独秀办《青年》（《新青年》前身）之前3年就已开始宣传人权、民主、科学原则，且终生贯彻执行，从不动摇；他的上述文化思想既注重对西方先进文化的吸收，又重视对中国传统文化的继承，为中国文化由前现代向现代转变，为创造中国新文化提供了思想基础，指出了正确途径；他的上述教育思想及其实践使中国实现了从旧教育向新教育的根本转变，为中国现代教育奠定了基础；他的上述科学思想及创建并长期领导中央研究院的实践改变了封建时代无视科学的状况，为中国现代科学事业奠定了基础；他的上述社会政治思想及其有关实践也具有重要意义（详下文），

① 中华书局（香港）有限公司1992年7月出版之冯友兰著《中国现代哲学史》（即《中国哲学史新编》第七册）第三章《新文化运动的创始人、教育家、哲学家蔡元培》，见该书第53—56页。

② 冯友兰《我所认识的蔡孑民先生》，见《三松堂全集》第13卷第797页。

为中国社会指出了改革途径。当然还有改造北京大学，使之由腐败的官僚养成所变为中国新文化发源地、中国民主摇篮与堡垒这一大贡献——如果没有经过蔡元培的改造，即便有他人把陈、胡等聚合在一起，也不可能使他们得到发抒。但应该说，任教育总长、任中央研究院院长等等和任北大校长一样，蔡元培都为新文化运动、为中国现代文化作出了巨大而深远的贡献，这都是同时期任何别人所不能作出的①。由此也就可以得出另一结论，即“五四”新文化运动不应该从1915年9月陈独秀办《青年》时算起，也不应该从1917年1月蔡元培任北大校长时算起，而应该从1912年1月蔡元培任教育总长时算起。

同时，必须弄清究竟什么是“五四”的根本精神。既有激进的“五四”，也有渐进的“五四”；既有排他的“五四”，也有兼容的“五四”；既有救亡的即政治的“五四”，也有启蒙的即文化的“五四”。“五四”有启蒙与救亡两层含义，其救亡一面与历史

---

① 有论者说，蔡元培改造北大是“间接促进‘五四’运动的爆发，几乎可以说是‘无心插柳柳成荫’的奇迹”（郑勇《追忆蔡元培·后记》，见该书416页），这显然与事实不符——无论是就整个新文化运动而言，还是就作为新文化运动一个段落的1919年“五四”运动而言，蔡元培都是有意为之，而非“无心插柳”（关于前者，本文提供的所有材料都可以说明这一点。关于后者，则有《蔡元培年谱长编》的有关记载可以说明：是年5月2日，蔡元培“召集北大学生代表讲述巴黎和会将对中国不利”；5月3日，蔡元培“通知北大学生代表，北京政府国务总理已密电中国代表在丧权辱国的《巴黎和约》山东条款上签字”；5月4日，北京政府责令蔡元培召回游行学生，并至教育部商讨善后事宜，“蔡先生曰‘学生爱国运动，我不忍制止’，亦不赴教部”）。至于说蔡元培任教育总长时期、任中央研究院院长时期的贡献比起任北京大学校长时期“都顿显黯然失色，甚而卑不足道”（见同书418页），则似乎是只看到了北京大学急剧转变的戏剧性“轰动效应”，而对改革教育文化这一渐进历程的深远意义估计不足。

上的救亡有同也有异，同在爱国，异在君国分离，人民自觉参政议政，即救亡建立在启蒙基础之上。何况，唯有启蒙才能真正救亡（蔡元培是明确认识这一点的，所以他主张教育救国）。而救亡是紧迫任务，常导致激进、排他，启蒙非一蹴而就，必要求渐进、兼容。故“五四”的根本精神不是救亡、爱国，而是启蒙、民主，作为新文化运动，其本质更不在救亡而在启蒙。以此比较蔡、陈、胡三人，便可发现，陈、胡思想中都有明显的激进成分，陈独秀还对政治有浓厚的兴趣，1920 年 9 月起，更明显地将其旨趣由文化转向政治，宣布接受经列宁改造的马克思主义，主张“阶级战争”、“劳动专政”，宣布民主政治与议会政策已经破产，民主、自由是欺骗，是“资产阶级底专有物”、“资产阶级底护身符”，乃至宣布明确主张武装民众，组织暴动，大大发展了“五四”政治、激进、排他的一面。这又可见“五四”根本精神的主要代表不是别人，而是蔡元培。

在 1919 年前后，在实际任北大校长的短短数年中，蔡元培通过改造北大，轰轰烈烈、有声有色地领导了新文化运动，影响了全中国（杜威也看到了这一点，曾说：“拿世界各国的大学校长来比较一下，牛津、剑桥、巴黎、柏林、哈佛、哥伦比亚等等，这些校长中，在某些学科上有卓越贡献的，固不乏其人，但是，以一个校长身分，而能领导那所大学，对一个民族、一个时代起到转折作用的，除蔡元培而外，恐怕找不出第二个”①）；在此前此后，在任教育总长、大学院院长、中央研究院院长的数十年间，蔡元培又通过本职工作及大量社会活动，持久深入、扎扎实实地推进了新文化运动，影响了全中国。如果全面比较蔡、

① 据高平叔《蔡元培改革北京大学》，载《群言》1987 年第 2 期。

陈、胡对“五四”、对中国新文化的作用和影响，就应该得出这样的结论：蔡元培的实际作用和影响比陈独秀、胡适大得多，他是“五四”新文化运动的主帅，是中国现代文化的主要奠人①。

还应指出，自从1905年废除科举考试，传统知识分子“学而优则仕”的道路已经断绝，以传承与创新文化为天职、不依附于政治的新型知识分子群体开始形成。在这一群体的形成过程中，辛亥革命后对全国教育体制的改革、以北京大学为代表的一批现代大学的出现、以中央研究院为代表的一批现代科研机构的建立这三件大事起了关键性的作用，而这三件大事均由蔡元培所主持。也就是说，对于中国新型知识分子群体的形成，蔡元培起到了任何他人所不可能起到的巨大作用，这就从又一方面说明了蔡元培是中国现代文化的主要奠基人。

### （二）蔡元培思想的意义

要确定蔡元培思想的意义，有必要先讨论蔡元培研究中已经提出的几个重要问题。

问题之一，是如何评价“教育独立”主张。

有的论著认为，蔡元培从委身教育事业到主持北京大学，都在实际上实行了寓政治于教育的主张，“现在他提出教育脱离政党而独立，从表面上看是改变了他过去的主张，要使教育成为‘超然’的、纯学术性的事业，实际上，这个建议是针对军阀政

---

① 梁柱：《蔡元培与北京大学》（修订本，北京大学出版社1996年5月版）透露，“1926年初，《京报》副刊曾发起征集十位‘新中国柱石’的活动，经过两个多月的征集工作，结果蔡元培以得票最多名列第一”（见该书16页），这一征集结果似可表明，说蔡元培是“五四”运动的主帅、中国现代文化的主要奠基人，并非出于本文的偏见。

府派系纷起，教育备受摧残的严重状况而提出的，目的是要在政治上不受军阀政府的控制”[①]。此说有待商榷。因为第一，蔡元培1922年发表《教育独立议》虽有针对当时军阀政府的一面，但他早在1912年任教育总长时便已提出这一思想并付诸实践，1927年任大学院院长时仍在实践这一思想，可见主张教育独立，在蔡元培是一贯的而不是一时的。第二，蔡元培主张教育独立，是要求教育脱离政党政治、政党政策而独立，而不是要求教育脱离任何政治而独立，是反对专制，反对仅凭政府的方针定教育的标准，而主张实行共和，立于人民地位定标准。他戊戌变法以后长期从事教育事业，寓政治于教育，也是为了反对专制，实现共和。可见两者之间即使从表面上看也不存在矛盾。

有的论著认为，“想搬用外国的教育行政制度来谋求实现教育独立，是行不通的。这不仅是因为它不合中国国情，而且还在于，教育总是要从属于一定的政治，为一定的政治服务的。教育是国家内政之一部分，无论任何国家，当政者为贯彻其政治主张，自然要使教育为其政策所支配。因此，教育实际上是不可能完全脱离政治而独立存在和发展的”[②]。此说更有待商榷。正如蔡元培所说，教育追求个性与群性的平均发展，政党则往往强调服从，制造特别的群性，而抹杀个性；教育要为将来着想，讲求远效，政党的政策则为眼前着想，只顾近功；教育既为将来着想，必然追求进步，教会要维护其权威，必然趋向保守（政党也是如此）；教育谋全民的利益，是公同的，教会谋本团体的私利，

---

① 梁柱：《蔡元培与北京大学》（修订本），第274页。

② 周天度：《蔡元培传》，人民教育出版社1984年9月版，第285—286页。

是差别的（政党也是如此）：二者必然矛盾冲突，从人民利益出发，教育理应超越政党政治、政党政策而独立。再者，政治有为人民的，有反人民。为人民的政治，其政治与教育都应为人民服务，而不应以教育为政治服务，故理应使教育保持独立地位；反人民的政治，才会置人民利益于不顾，不允许教育独立，而要求教育为其政党政治服务，为其政策所支配。

问题之二，是如何评价“思想自由，兼容并包”主张。

有的论著从哲学上批评这一主张，认为它“是不分主次地把新与旧相互对立的东西包容在一起，这就否认了对立物的质的区别，……抹煞了对立物的斗争在历史发展中的作用，从而也就抹煞了人们在新旧事物斗争中催新破旧的历史责任”，认为它“表现了蔡元培思想上存在的折衷、调和的倾向”，“既不能科学地反映客观事物发展的一般规律，也不完全符合他自己的教育实践”[①]。本文则认为，第一，在现代社会，思想自由（包括政治思想、政治信仰的自由）是基本人权之一，理应兼容并包，得到法律保障。第二，倡导“思想自由，兼容并包”是承认思想自由这一基本人权，而不是否认事物之间的差别和斗争，它虽不是事物发展的规律，却是事物发展尤其是学术文化发展不可或缺的条件，中国战国时期和“五四”时期、欧洲古希腊时期和文艺复兴时期学术文化的繁荣从正面证明了这一点，西方中世纪、尤其是中国“文化大革命”时期学术文化的萎缩更从反面证明了这一点。所以，“思想自由，兼容并包”本身虽不是客观事物发展的规律，“思想自由，兼容并包”则繁荣，反之则萎缩，却无疑是学术文化的必然规律。第三，蔡元培清醒地认识到世界的相对

① 梁柱：《蔡元培与北京大学·前言》（修订本）。

性，真理的相对性，反对“于相对世界持绝对主义，执一而排其他”，故一面明确提出“无论为何种学派，苟其言之成理，持之有故，尚不达自然淘汰之运命者，虽彼此相反，而悉听其自由发展”，一面明确认为不能以保存固有之文化为目的，而应有进一步的理想，致力于将来之文化，可见其兼容既是有条件有原则的，也是有倾向有目的的，其倾向与目的就是“催新破旧”，就是追求客观真理。

有的论著认为，主张“思想自由，兼容并包”表明蔡元培“在反封建文化斗争中的不彻底性”①，“他在同封建文化斗争中也有软弱妥协的一面，基本上是站在折衷主义的立场，企图调和新旧文化之间的矛盾”②。本文认为，与陈独秀、胡适等人相比，蔡元培对中国传统文化确有较多的肯定，这些肯定也确实包含某些不当之处，如将“君行仁政，斯民亲其上死其长矣”的“仁政”思想理解为“民权”思想（《中国伦理学史》），将儒家“平天下”理想等同于世界主义（《中国的文艺中兴》），等等。他也确有在新旧文明中“预为根本之调和”的思想，但其目的不是通过调和保存固有文明，而是为了从旧文明中找出与新文明不相冲突的东西，以便“减少吸收时代之阻力”，也就是为了达到创造新文明的根本目的。上文所介绍的蔡元培思想可以说明这一点，1917年蔡元培致华法教育会在法同人函更可以说明这一点——此函表示拟邀请法国学者来北大讲演法国文学、哲学、美学，但

---

① 梁柱：《蔡元培与北京大学》（修订本），第7页。

② 周天度：《蔡元培传》，人民教育出版社1984年9月版，第138页。

明确规定此学者必须具备“新党”、“不与守旧派接近”等条件[1]。因此，不是蔡元培在同封建文化斗争中有软弱妥协的一面，站在折衷主义立场，而是他主张改造旧文化，创造新文化，但对旧文化有较多的同情，较多的留恋。

有的论著认为，对于“思想自由，兼容并包”，“重要的是要挖掘它内在的深层次的思想内涵，而不是要人们在新的历史条件下去重复旧的口号”[2]。本文赞同前一句话，而对后一句则持有异义。人类历史表明，专制时代必然“执一而排他”，共和时代则必须“思想自由，兼容并包”，是否实行“思想自由，兼容并包”是区分前现代社会与现代社会的一个重要标志，中国在“五四”时期的任务是从前现代向现代转变，这一任务在今天还远远没有完成，就此而言，“思想自由，兼容并包”口号就并未过时。如果考虑到“思想自由，兼容并包”是学术文化发展不可或缺的条件，就更应该说这一口号永远不会过时。如再考虑到中国既存在“执一而排他”的顽固传统，又刚刚经历过“文化大革命”这一人类有史以来最为“执一而排他”的时期，则还应该说，在中国这样的历史条件下，尤其有必要大大强调这一口号。

问题之三，是如何评价教育救国、科学救国、学术救国主张。

如前所说，蔡元培主张以阶级互助、和平渐进为方法，以教育、学术为途径，去达到改良社会、改造社会的目的。有的论著把这一思想归结为改良主义予以否定，认为它“只是幻想”，反

---

① 据《蔡元培年谱长编（中）》第54页。

② 梁柱：《蔡元培与北京大学》（修订本），第7页。

映了资产阶级的局限性[1]，认为它暴露了蔡元培的“根本弱点”，“过分夸大了精神改造的作用，……不承认阶级斗争对推动历史前进的重要作用”[2]，也不了解人民群众特别是工农群众的力量，轻视群众运动，反映了“民族资产阶级妥协性”，认为“当革命高潮到来时，仍然坚持改良，企图开革命的倒车，就会成为历史的赘疣和革命的羁绊，导致同革命对抗”[3]。本文则认为，首先，从世界范围看，阶级斗争、暴力革命与阶级互助、和平渐进是客观存在的两种改造社会的方法，其得失利弊、经验教训有待实事求是地深入研究，而不应简单草率地作出是非判断。其次，以阶级斗争、暴力革命夺得政权，并不等于根本改造了社会，所以原社会主义各国都不得不面临经济体制与政治体制的改革。而要有效地进行经济体制与政治体制的改革，就不能不依靠教育与科学，学术与文化。复次，二战以后，尤其是近十多年来，世界已开始进入全球化、一体化时代，对话正逐步代替对抗，竞争正逐步代替战争。在这样的时代，蔡元培教育救国、科学救国、学术救国的主张及有关论述就具有更重要的意义。

根据对以上这些问题的理解，本文认为，将蔡元培的思想（包括其文化思想、教育思想、科学思想、社会政治思想）划入资产阶级范畴，视为落后的、过时的东西，是不适宜的。

为了正确评价蔡元培思想的意义，这里还有必要突出强调一点，即中国社会的基本性质是小农经济、封建主义，是前现代，

---

① 邓艾民、魏常海：《蔡元培》，见《中国近代著名哲学家评传（下）》第153页。

② 周天度：《蔡元培传》，人民教育出版社1984年9月版，第208页。

③ 周天度：《蔡元培传》，人民教育出版社1984年9月版，第261—263页。

唯有市场经济、民主政治和以人权为核心的价值观念能改变这种根本性质，使之由前现代转向现代，而中国却在反封建、现代化任务远远没有完成的情况下，长期实行“兴无灭资”，将市场经济、民主政治、人权观念当作资产阶级的专有物加以否定，因而导致封建主义泛滥，大大推迟了由前现代向现代转变的进程。今天我们必须拨乱反正，充分肯定市场经济、民主政治与人权观念在中国的巨大意义，也就有必要充分认识蔡元培思想的意义——蔡元培思想不是资产阶级的，而是现代性的，蔡元培思想的意义不是使中国社会及其文化由封建主义向资本主义转化，而是使之由前现代向现代转型。

1949年前，蔡元培在文化、教育、科学与社会政治方面的思想及其实践的巨大影响是不容置疑的，所以他才会被评为“新中国柱石”，所以林语堂才会说“论著作，北京大学教授很多人比他多，论启发中国新文化的功劳，他比任何人大”①，梅贻琦才会说“余对政治无深研究，于共产主义亦无大认识，但颇怀疑。对于校局则以为应追随蔡孑民先生兼容并包之态度，以克尽学术自由之使命。昔日之所谓新旧，今日之所谓左右，其在学校应均予以自由探讨之机会，情况正同。此昔日北大之所以为北大，而将来清华之为清华正应于此注意也”②。在辛亥革命后的数十年间，在中国由前现代向现代转变的历程中，蔡元培的教育思想曾在北大、清华及西南联大得到贯彻，蔡元培的教育思想及其他思想则影响整个学术文化领域，成为主流思想，所以蔡元培

---

① 《想念蔡元培先生》，转引自《追忆蔡元培》第271页。

② 《梅贻琦日记选》，见《近代史资料》总70号第171页。梅贻琦，1931—1948年任清华大学校长。

才会成为“五四”运动的主帅、中国现代文化的主要奠基人。这就是蔡元培思想在当时的历史意义。

在即将进入21世纪的今天，在重又走上现代化历程的中国，蔡元培的文化思想仍不可忽视，它有助于正确处理中西文化关系，正确解决中国文化的出路问题；蔡元培的教育思想理应遵循，它有助于推进教育改革，真正实现教育的现代化；蔡元培以人权、民主、科学为价值标准，以公开而受监督、为全民谋利益、保障个人自由、促进个性发展为原则，以教育与学术为途径，以阶级互助、和平渐进为方法的社会政治思想也应得到高度重视，它将有助确立民主政治、人权观念，实现学术文化的现代化、人的现代化以至整个国家的现代化。这就是蔡元培思想在今天的现实意义。

### （三）蔡元培人格的意义

关于蔡元培的人格，人们有这样的评价：傅斯年说“蔡先生实在代表两种伟大的文化，一是中国传统圣贤之修养，一是法兰西革命中标揭自由平等博爱之理想。……先生殁后，此两种伟大文化在中国之寄象已亡矣”[1]，任鸿隽说“先生的处世谦逊，可以代表东方文化之精华，而先生对于国事的积极，却不少西方勇敢进取之气概。这样萃中西之长于一身，加以道德的修养，正义感的锐烈，皆远出乎常人之上。其伟大人格的形成，非偶然

---

① 傅斯年《我所景仰的蔡先生之风格》，见《追忆蔡元培》第190页。

的"[1]，蒋梦麟说“在中国过渡时代，以一身而兼东西两文化之长，立己立人，一本于此，到老其志不衰，至死其操不变。敬为挽曰：‘大德垂后世，中国一完人’"[2]，罗家伦说，蔡元培是全民族“文化的导师，人格的典型”，他“凝结中国固有文化的精英，采撷西洋文化的优美，融合哲学、美学、科学于一生，……不但是伟大的人物，而且是伟大的人格”，“千百年后，先生的人格修养，还是人类想望的境界"[3]。毛泽东则将蔡元培称为“人世楷模”。在本文看来，蔡元培的人格正如罗家伦文章的标题所揭示，伟大而且崇高，因此上述这些评价都不是溢美之辞，蔡元培都可以当之无愧。

为了进一步理解和评价蔡元培的人格，有必要从人格这一角度将蔡元培分别和陈独秀、王国维这两个新旧文化的代表性人物作一比较。

陈独秀有一个从“选学妖孽”变为同情康党，再变为从事反清革命，进而从事思想启蒙，宣传人权、民主、科学，直至建立并领导共产党的历程，可见他和蔡元培一样具有与时俱进的精神。在这一历程中他始终勇往直前，无所畏惧，虽多次被捕入狱，而始终刚强不屈；1932 年被国民党政府以叛国罪投入监狱，他发表自撰辩护状，明确指出“以刺刀削去人民的自由权利”才是真正的“叛国”，1937 年出狱后更拒绝国民党的各种收买，真可谓“龙性难驯”；晚年则不迷信，无成见，无圈子，无教派，唯真理是从，不迁就任何人的意见，“绝对不怕孤立”，对中国革

---

① 任鸿隽：《蔡先生人格的回忆》，转引自《追忆蔡元培》第 247—248 页。

② 蒋梦麟：《试为蔡先生写一笔简照》，转引自《追忆蔡元培》第 121 页。

③ 罗家伦：《伟大与崇高》，同上书，第 202—204 页。

命、苏联现实及自身思想进行深刻反思：这又可见和蔡元培一样具有独立不惧，永不苟同的精神。但他性情暴躁，自言“绝对力求偏颇，绝对厌弃中庸之道”，这就难免会发出“际兹文学革新之时代，凡属贵族文学、古典文学、山林文学，均在排斥之列”、“鄙意容纳异议，自由讨论，固为学术发达之原则，独至改良中国文学当以白话为文学正宗之说，其是非甚明，必不容反对者有讨论之余地，必以吾辈所主张者为绝对之是，而不容他人之匡正也”一类偏激言论[①]，而和蔡元培的不走极端、无所不容形成鲜明对比，故而确如梁漱溟所说，“得罪人不少”、“引起的反对更多。……若非得蔡先生出大力气支持，便不得存立住”。他还曾说：“世界文明发源地有二：一是科学研究室，一是监狱。我们青年要立志出了研究室就入监狱，出了监狱就入研究室，这才是人生最高尚的生活”[②]，但他真正向往的不是研究室内寂寞的学者生活，而是“监狱”所象征的轰轰烈烈的政治—革命生涯，这是他和蔡元培不同的另一点。这一点和上一点结合，便决定他必然由文化转向政治，必然接受列宁主义，主张“阶级战争”、“劳动专政”，主张武装民众，组织暴动，因而大大发展了“五四”政治、排他、激进的一面。

说到王国维的人格，则必须先破王国维死因之谜。1927 年 6 月 2 日，王国维投颐和园昆明湖自沉，究竟死因何在，聚讼纷纭，迄无定论。本文认为，分析其“五十之年，只欠一死。经此世变，义无再辱”的遗嘱，可知生活不幸（长子之丧、挚友之绝

---

① 《文学革命论》、《再答胡适之》，见《陈独秀著作选》第 1 卷第 262—263、302 页。

② 《研究室与监狱》，《陈独秀著作选》第 2 卷第 21 页。

等)、悲剧人生观、性格矛盾、思想冲突等等也许都对其死不无影响，却都不是促使他非死不可的现实的、直接的、决定性的原因。陈寅恪说："凡一种文化值衰落之时，为此文化所化之人，必感苦痛。其表现此文化之程量愈宏，则其所受之苦痛亦愈甚。迨既达极深之度，殆非出于自杀，无以求一己之心安而义尽也。吾中国文化之定义，具于《白虎通》'三纲六纪'之说，其意义为抽象理想最高之境，犹希腊柏拉图所谓 Idea 者。若以君臣之纲言之，君为李煜，亦期之以刘秀。……吾国古来亦尝有悖三纲、违六纪、无父无君之说，如释迦牟尼外来之教者矣。然佛教流传播衍盛昌于中土，而中土历世遗留纲纪之说，曾不因之以动摇者，其说所依托之社会经济制度，未尝根本变迁，故犹能藉之以为寄命之地也。近数十年来，……社会经济之制度以外族之侵迫，致剧疾之变迁，纲纪之说无所凭依，不待外来学说之掊击，而已销沉沦丧于不知觉之间，虽有人焉，强聒而力持，亦终归于不可救疗之局。盖今日之赤县神州，值数千年未有之巨劫奇变，劫尽变穷，则此文化精神所凝聚之人，安得不与之共命而同尽。此观堂先生所以不得不死。"① 此说可谓言之成理，但它无法说明王为何经此"数十年"不死而至 1927 年才死？为何遗书有"再辱"之说？可见这是他自沉的内在原因，深层原因，但还不是直接原因。吴宓说："王先生此次舍身，其为殉清无疑。"② 窃以为唯有此说才与辛亥革命前后王国维政治态度、文化思想的巨

---

① 《王观堂先生挽词并序》，见清华大学出版社 1993 年 4 月出版之《陈寅恪诗集》第 10—11 页。

② 《雨僧日记》，转引自中国广播电视出版社 1997 年 1 月出版之《追忆王国维》第 119 页。

大变化，与他对亡清的态度及与此有关的种种具体言行相符（因篇幅所限，本文对此不能详论），才足以说明其自沉的直接原因。有人为否定此说而问：既为殉清，为何辛亥革命推翻清室时不死？但此问实不足以否定殉清之说，因为那时王国维还未在清室任职——众所周知，按传统理解，三纲之中，君臣关系与夫妇关系相类，而与父子关系不同，未做官无殉君义务，做官后方有此义务。王国维 1923 年才应溥仪召任“南书房行走”，所以 1911 年无自沉之事，1924 年“甲子之变”（指冯玉祥“逼宫”，溥仪被逐出紫禁城。相对于 1927 年的“再辱”，可称此为“一辱”）时便几次欲投神武门御河自尽，1927 年北伐节节胜利，他惟恐溥仪遭遇“再辱”，便投昆明湖自沉了。所以唯有殉清之说足以说明他为何死于 1927 年，又为何遗书有“经此世变，义无再辱”之语。何况此说与陈寅恪殉文化之说并不冲突，且可包容陈说，因为在王国维心目中，清室就是旧文化的依托、旧文化的象征。而颐和园则既是清室的象征（政治上），又是旧文化的象征（审美上），王国维选择此地自沉，说“今日干净土，唯此一泓水耳”，更说明其死虽然原因复杂，却主要是为了殉清、殉周孔所代表的旧文化——在王国维潜意识中，这寓“质本洁来还洁去”之意，意在追随屈原等人及其先祖王禀[1]，为理想而献身。

---

[1] 王国维有《补家谱忠壮公传》，叙其先祖王禀遭靖康之变，孤军死守太原 250 日，最后负御容赴水殉国，其文曰：“为人臣者当无事之世，事圣明之主，虽有贤者，当官守法而已。至于奇节独行与宏济之略，往往出于丧乱之世，则以一代兴亡与万世人纪之所系，天固不惜生一二人者以维之也”。又曾作“壬子三记”，亟赞屈原等古君子“超世之致与不可屈之节”。又曾作《罗雪堂参事六十寿诗》，回顾 1924 年之变，而有“事到艰危誓致身”之语。

王国维前期曾积极输入西方启蒙思想，并据以批判中国传统思想，强调人与学术均是目的，不可视为手段，强调学术的神圣与独立价值（为篇幅所限，本文对此不能详述）。而辛亥革命后，却发生剧变，以亡清遗民自居，变剪辫为留辫，变启蒙为“反经信古”，烧毁宣扬启蒙思想的《静安文集》，而竭力维护中国“三千年之教泽”，于是作《颐和园词》，歌颂慈禧“西宫才略称第一”、“五十年间天下母，后来无继前无偶”、“茹痛还为社稷谋”，作《送日本狩野博士游欧洲》，说“谈深相与话兴衰，回首神州剧可哀。汉土由来贵忠节，至今文谢安在哉”；于是又写《论政事疏》，认为西说有二害，其心术“贪”，其科学方法只可施于物质及生物之躯体，而不能治人心与社会，故西说不足取，“与民休息之术莫尚于黄老，而长治久安之道莫备于周孔”；直至视溥仪之召为“百年知遇”，甘愿为此效忠贞之节。这就表明，王国维前后期判若两人，前期肯定人是目的不是手段，学术与从事学术的人志在真理，应高于政治而不应成为政治的手段，后期则抛弃这些观点，殉清更是背叛了这些观点，因而与蔡元培之与时俱进适成对比。

王国维前后期之判若两人是众所周知的事实，王国维之自沉既是为了殉清，也是为了殉旧文化，今天对此似乎也无多大争议。现在的问题是对王国维的自沉、对此自沉所表显的人格精神究竟应该作何评价。过去曾有一种评价，认为王国维“既仕于清室，义不二其节操”，故其死“正足以示来学者抱一不二之模范”[①]，今天更有论者高度评价王国维“国家与学术为存亡。天

① 戴家祥：《读陆懋德〈个人对于王静安先生之感想〉》，转引自《追忆王国维》，第185—186页。

而未厌中国也，必不亡其学术；天不欲亡中国之学术，则于学术所寄之人必因而笃之”的思想，高度评价其“不以时尚为好恶的学术精神”，并于引陈寅恪《柳如是别传》“披寻钱柳之篇什于残阙毁禁之余，往往窥见其孤怀遗恨，有可以令人感泣不能自已者焉。夫三户亡秦之志，九章哀郢之辞，即发自当日之士大夫，犹应珍惜引申，表彰我民族独立之精神、自由之思想。何况出于婉娈倚门之少女，绸缪鼓瑟之小妇，而又为当时迂腐者所深诋，后世轻薄者所厚诬之人哉”之言后说，“陈寅恪标举的‘我民族独立之精神，自由之思想’……也就是中华学术思想的精华和走向现代的方向”，于评论章太炎时说，“章太炎是最有定见、遇事从不动摇的真儒。年轻时赞成变法，是鉴于对现状的体认，在个人固属至诚；后来主张革命，提出种族问题，也是基于戊戌后世局越来越不可收拾，而采取的一种因应方略；最后由于西潮滚滚，时髦学人置传统文化于无地，他转而在文化方面极力主张保存国性。毋宁说他一直有一种不随时流的独立不倚的精神。我们所寻求的中国现代学术传统中具有恒在意义的东西，在章太炎身上表现得最为明显”①。还有论者一面将“五四”新文化说成是陈独秀与王国维的互补，用以否定新旧文化之间的本质区别，一面又将王国维视为“越来越高的”、“不断上升着的文化山脉”，用以贬低“五四”新文化，说王国维“以自杀的方式提示了历史的生命本性”，“在历史企图抛却生命走向某种极端的时候，王国维以

---

① 刘梦溪：《中国现代学术要略》，载1996年12月18日、25日《中华读书报》。

这种‘见空’的方式点燃了生命的火炬”[①]。如果说此种评价在王国维自沉的当时尚无多大影响，那么它在今天就已经颇为盛行，几乎成为一种主流之见了，这就令人不得不思考这样一些问题。

首先，“有定见”、“不动摇”、“不随时流”、“不以时尚为好恶”、“抱一不二”、“不二其节操”等等相对于毫无定见、随风摇摆、随波逐流、追逐时髦、不讲节操自然可取，但能否说一切“抱一不二”都可视为“模范”，都值得效法？具体说来，象王国维那样怀着遗民、遗老心态，对“仕于清室”抱一不二，能否视为模范，是否值得普通中国人效法？

---

① 李劼《北大的标新立异与清华的抱残守阙》，载《东方文化》1998年1期。顺便说说，冯友兰《清华的回顾与前瞻》曾论及清华的学术精神及其特色，说：“国学研究所的学生与清华旧制（指相对于1928年后清华大学时期的游美学务处时期、清华学校时期——蔡按）的学生，大部分是格格不相入底。我们若沿用普通所谓‘中西’‘新旧’的分别，我们可以说，研究所的学生是研究‘中国底’‘旧’文化，旧制的学生是学习‘西洋底’‘新’文化。他们中间有一条沟。到清华大学时代，国学研究所取消了，旧制学生也都毕业出国了。可是上面所说底那两种精神仍然存留，而并且更加发扬。他们中间底那条沟也没有了。两种精神成为一种精神了。这是清华大学时的特色。清华大学之成立，是中国人要求学术独立的反映。……对于融合中西新旧一方面，也特别成功。这就成了清华的学术传统。”（见《三松堂全集》第13卷第751页）王瑶则认为存在“清华学派”，其特色是“对传统文化不取笼统的‘信’或‘疑’的态度，而是在‘释古’上用功夫，作出合理的符合当时情况的解释。为此，必须做到‘中西贯通，古今融汇’，兼取京派与海派之长，做到微观与宏观结合”（转引自徐葆耕《瑶华圣土——记王瑶先生》，见《随笔》1992年第2期）。故“抱残守阙”也许可说明王国维及清华国学研究院的学术倾向，如用以概括整个清华的学术精神，则大谬不然。

其次，陈寅恪《柳如是别传》所谓“我民族独立之精神，自由之思想”显然是指对明代覆亡的“孤怀遗恨”。此种“精神”与“思想”，表面上看，似乎可以笼统地理解为爱国主义，但在陈寅恪，其实是指三纲六纪之说，指他所谓“抽象理想最高之境”，即“君为李煜，亦期之以刘秀”，也就是曾国藩所说“不可有片语违忤三纲之道。君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲，是地维所赖以立，天柱所赖以尊。故传曰：‘……君虽不仁，臣不可以不忠；父虽不慈，子不可以不孝；夫虽不贤，妻不可以不顺’”[①]，也就是吴宓所说“礼教道德精神”（吴宓曾表示要效法王国维，说“先生忠事清室，宓之身世境遇不同。然宓固愿以维持中国文化道德礼教之精神为己任者。今敢誓于王先生之灵，他年苟不能实行所志，而溘然以没，或为中国文化道德礼教之敌所逼迫，义无苟全者，则必当效王先生之行事，从容就死，惟王先生实冥鉴之”，又说“礼教道德之精神，固与忠节之行事表里相维，结为一体，不可区分者也”[②]），也就是王国维所说“天理人道”（张勋复辟失败后，王国维亟盼参与其事者能“一死谢国”，曾说，如有这样的人，就应“为之表章，否则天理人道绝矣”[③]）。我们今天是否应把这样的“精神”这样的“思想”视为中华学术的精华？又是否应把这样的“精神”这样的“思想”当作“走向现代的方向”？

复次，如何看待“保存国性”？这涉及对文化的本质，对文

---

① 《曾文正公文集·家训卷下·同治二年正月二十四日》。

② 《雨僧日记》，转引自《追忆王国维》第121、122页。

③ 《王国维全集·书信》，吴泽主编，刘寅生、袁英光编，中华书局1984年版。

化与人的关系的认识。就文化本身而言，其内部存在稳定与进化、保守与创新之间的张力，二者均为文化所需，没有前者文化便不可能传承，没有后者文化便不可能发展。但文化就是人化，是人所独有一种创造，其本质不在稳定而在进化，不在保守而在创新。就文化与人的关系而言，人是文化的创造者，是文化的主人，所以应该是文化为人存在，而不是人为文化而存在。人之所以创造文化，则是为了改善自己的存在，更好地生活，所以人要不断地向前发展，也就要不断突破原有文化的束缚，以创造新的文化，而不能作茧自缚，固守某种文化原有的特性（即所谓“国性”），如若固守，原本是人所创造的文化就会异化，人就必然成为非人。所以蔡元培才会说“文化是人生发展的状况”，恩斯特·卡西尔才会说“作为一个整体的人类文化，可以被称之为人不断自我解放的历程”[①]。如果以上认识有误，当作别论。如果以上认识无误，那就必须考虑，“极力注重保存国性”这种“独立不倚的精神”究竟是“中国现代学术传统中具有恒在意义的东西”，还是与现代化进程背道而驰的东西？在由前现代向现代转变的过程中，对这样的精神，我们的态度应该是无保留地颂扬，还是有分析地批判？

最后，所谓“在历史企图抛却生命走向某种极端的时候”，这无非是指“五四”时期，无非是视“五四”为激进主义，视“五四”为全盘否定传统文化的“极端”。然而，即便是陈独秀，其思想也不能简单归结为激进主义，作为一场新文化运动，“五四”的根本精神更不能归结为激进主义（对此，拙作《“五四”

① 《人论》中译本，甘阳译，上海译文出版社 1985 年 12 月版，第 288 页。

的重估与中国文化的未来》有所论证[①]，可参看)。至于说到王国维的自沉，它既然是殉清殉旧文化，殉违背人性的封建伦理纲常，那就必须考虑这种方式究竟是“点燃了生命的火炬”，还是扑灭了生命的火炬？它所提示的究竟是“生命的本性”，还是对生命本性的扼杀？

应该指出，上述这种对王国维自沉、对王国维自沉所表显的人格精神的评价，都来源于陈寅恪。陈寅恪《清华大学海宁王静安先生纪念碑铭》说：“士之读书治学，盖将以脱心志于俗谛之桎梏，真理因得以发扬。思想而不自由，毋宁死耳。斯古今仁圣所同殉之精义，夫岂庸鄙之敢望？先生以一死见其独立自由之意志，非所论于一人之恩怨，一姓之兴亡。……先生之著述或有时而不章，先生之学说或有时而可商，惟此独立之精神、自由之思想历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光。”此说大可商榷。王国维自沉明明是因为“义无再辱”，明明是为了殉清，怎能说“非所论于一人之恩怨，一姓之兴亡”？既然是为“一人之恩怨，一姓之兴亡”而自沉，又怎能“脱心志于俗谛之桎梏”，又从何“见其独立自由之意志”？即便退一步，就陈寅恪所强调的殉文化而言，既然此文化的根本精神是王国维视为“天理人道”的“三纲六纪之说”，则所谓“独立之精神，自由之思想”又从何说起？即便再退一步，笼统地就殉文化，与旧文化“共命而同尽”而言，否定西方文化也罢，颂扬慈禧太后也罢，王国维的思想、言论并未因此受到任何批判，他的教学与学术活动并未因此受到任何限制，也就是说，他并未生活在既没有说话的自由也没有不说

---

① 《“五四”的重估与中国文化的未来》，载《东方文化》1996年第3期。

话的自由的时代，也就不存在“思想而不自由，毋宁死”的问题。他之所以殉文化，是因为明知此文化因社会变迁而无所凭依，明知此文化已销沉沦丧且不可救疗，却仍“抱一不二”，不愿改造此文化以适应人的发展的需要，而甘愿为此文化献身，与此文化“共命而同尽”。故王国维之死就其出于自觉、主动的选择这一点说，确实体现了某种独立自由的意志；就其违背文化的本质，要人为文化而存在，为已过时的、阻碍人的的生存发展的文化而存在说，则恰恰使“真理”不得“发扬”，使“独立之精神、自由之思想”不得伸张。既然如此，其死又哪里谈得上“历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光”？

根据对上述问题的思考，本文认为，对王国维及他所代表的一类人格，应作深入分析，而不应作简单的褒贬。我们既应看到，王国维真诚地认同一种文化，以发展此种文化、维护此种文化理想为己任，甚至为之从容献身，义无反顾，此种言行如一、表里如一、独立不倚、不以时俗为转移的精神令人敬佩（陈寅恪、吴宓也具有这种精神），也应看到他所认同的文化是已经需要改造的旧文化，他所认定的文化理想（即所谓“天理人道”）是严重束缚人性的封建伦理纲常，他寄托此理想的载体是腐败落后的封建专制政体，虽然这一切是出于他自己的选择，却并不具有现代意义上的意志自由、人格独立，因为他是将人与学术依附于政治，而且是依附于腐败落后的封建专制政治；既应看到，正如顾颉刚所说，王国维“并不曾发表一篇鼓吹复辟的宣言，也不曾从事于阴谋复辟的活动，……他究竟还是一个超然的学者”，所以他的死既未对国家也未对他人直接构成什么危害，属于个人意志自由、行为自由的范畴，我们虽不赞同他自杀，却也不必对此多所指责，也应看到，他死时年方五十，正是学术上大有可为

之时，如不自杀，必将为中国文化、世界文化作出更大贡献，所以又确如顾颉刚所说，“因为你担负学术上重大的使命，你的生命不是你个人的，已是学术界公有的了。……现在你的死就损害了学术界了，你对于学术界负罪了”[①]。

以上比较表明，同为“五四”新文化运动领袖，蔡元培与陈独秀的人格精神既有相同相似的一面，又存在显著差异，这差异是他们的不同个性所致，但对新文化运动具有重大影响。蔡元培与王国维的人格精神就言行如一、表里如一、独立不倚、不以时俗为转移而言有某种相似之处，但蔡元培对人与文化的本质，人与文化的关系，个人与国家、学术与政治的关系始终有清醒的认识，王国维也曾有过清醒认识，但却终于混乱以至颠倒了这些认识，故他并不具有现代人格，他与蔡元培的独立不惧是形似而实不同，与蔡元培的与时俱进更形成强烈的对比。

上文已指出，自从 1905 年废除科举考试，传统知识分子“学而优则仕”的道路已经断绝，以传承与创新文化为天职、不依附于政治的新型知识分子已开始产生。但传统文化都有惰性，有着数千年历史的中国，其传统文化的惰性尤其大得惊人，成为中国知识分子精神上的沉重负担，无形枷锁，因而新型知识分子的产生便不能不是一个长期而艰难的历程。曾受西方文化洗礼的王国维之终于认同中国传统文化，甚至不惜与传统文化“共命而同尽”，就触目惊心地说明了这一点。在中国近现代历史上，王国维承袭了伯夷叔齐“不食周粟”的遗民心态，又承袭了屈原为君国、为文化—政治理想殉身的自杀传统，是封建士大夫“抱一不二”的模范，蔡元培则义无反顾地走出旧营垒、接受新思想，

① 《悼王静安先生》，转引自《追忆王国维》第 130—131 页。

成为新型知识分子的楷模，现代独立人格的典型。

同处东西文化冲突之中，同受东西新旧两种文化的影响，王国维最终选择东方所代表的旧文化而否定西方所代表的新文化，为前者殉身；蔡元培选择西方所代表的新文化而兼取东西、新旧两者之长，加以综合，使之发展。王国维象征旧文化、旧时代的结束；蔡元培象征新文化、新时代的开始。

蔡元培既吸收了西方人文传统中勇敢进取的精神，具有意志自由、人格独立的可贵品格，又继承了中国传统人格修养的精华，具有儒家以天下为己任、知其不可而为之的人间情怀，且能既与时俱进又不走极端，既独立不惧又无所不容，在当时，他的人格不仅在现代知识分子中具有典型性，而且堪称现代人格的完善范型。这就是蔡元培人格的历史意义。

回顾20世纪，中国新型知识分子群体在“五四”前后的数十年中逐步形成，不仅在学术上开创了一个可与战国时期相比的繁荣时期，而且在生活中发挥了社会良知的作用；在此后的30年中，由于众所周知的原因，虽也出现过顾准这样的新型知识分子，却不可能在社会生活中发挥应有的作用，新型知识分子作为一个群体实际上已不复存在。所以今天就有必要重新认识蔡元培的人格，充分发挥这一现代人格范型的作用，以便重建现代人格精神，重组新型知识分子群体。这是中国希望之所在，这也就是蔡元培人格在今天的现实意义。

“五四”胜利后，北京大学全体学生欢迎蔡元培回任校长时，所致欢迎辞极为诚挚感人，其中有云：“信能启吾心灵，扬我国风者，环顾海内，惟先生耳。……故今日之欢迎先生，……乃欢

迎国家新文化，国立大学之新纪元，学生等之新生命。”① 这正说明，蔡元培是中国新文化的象征，是中国新型知识分子的象征。

然而，回顾历史，我们看到，中国学术文化在20世纪的发展轨迹呈一个“之”字形：“五四”所开创的思想自由、兼容并包格局带来了现代文化的繁荣，使一批思想家、哲学家、文学家得以涌现；而在“反右”至“文革”时期的思想禁锢使中国学术文化步履维艰，出现停滞与倒退；80年代以来的“新时期”，言论思想相对自由，学术文化重又趋向繁荣。与此相应，作为一个历史人物，蔡元培的遭遇也大不相同：起初倍受称颂，其思想与人格在全国产生巨大影响；此后受到批判，在其思想与人格影响下取得的积极成果丧失殆尽；80年代以来重又得到重视，研究者渐渐增多，评价渐趋公正。但自80、90年代以来，又有两种倾向值得注意，一是仍将蔡元培其人及其思想划入资产阶级范畴，实际上是仍主张“兴无灭资”，否认蔡元培思想与人格在今天的现实意义；另一是将“五四”归结为激进主义，予以否定，而高度评价与“五四”精神背道而驰的王国维（包括陈寅恪、吴宓等），要人们效法他（们）的思想与人格。在本文看来，这两种倾向虽然来自左右两个方面，却都是对“五四”精神的否定，也就都与现代化的历史进程相违背。王国维、陈寅恪等的学术贡献自应充分估价，他们的某些人格精神也应予以肯定，但鉴于以往的经验教训，也鉴于目前实际存在的上述倾向，本文认为，如要实现中国社会及其文化由前现代向现代的转型，就有必要回到“五四”，回到蔡元培去，有必要大大强调蔡元培思想与人格的意

---

① 引自1919年9月20日《北京大学日刊》。

义，有必要继承并发展蔡元培的思想与人格精神，更高地举起新文化运动启蒙、兼容、渐进的旗帜，更响亮地提出新文化运动人权、民主、科学的口号，在蔡元培等人所开辟的道路上继续前进。

总之，“回到‘五四’，回到蔡元培去”，这就是本文的结论[①]。

1998年2月写于燕园风庐

（原载《东方文化》1998年第3、4期，编者改题为“论蔡元培的思想与人格的意义”）

---

① 本文写作过程中，承蒙高平叔先生提供资料，谨致谢忱。

# 士人格：一个世纪的回顾

## ——与丁东的对话

**丁**　您原来专治音乐美学，后来为什么要转入对士人格的研究呢？

**蔡**　音乐美学也不是我的本行，我在大学读的中文系。文革以来的社会变化，促使我更多地思考人和文化的关系。尤其是经过80、90年代之交的风风雨雨，目睹国内外的急遽变化，更感觉到中国一切问题的解决离不开人，而人的问题的解决，又离不开文化。人和文化互为因果。在中国音乐美学史领域，我觉得，到1992、1993年，我能做的事情基本上都已经做了。研究音乐美学的过程中，也涉及到对文化和人的思考。后来写冯友兰年谱，更直接涉及到士文化的问题。编写年谱过程中涉猎的很多资料，使我深深感觉到，冯友兰的一生典型地反映了中国现代文化的历程，反映了中国现代知识分子的心路历程。编写年谱，把我引入了士文化问题的研究。大致从1993年开始，我在中央音乐学院举办了“士·文化·人”系列学术讲座。我从孔孟商韩老庄讲起，接下来是屈原与司马迁，魏晋时期的阮籍、嵇康、诸葛亮、陶渊明，唐、宋时期的白居易、苏东坡、岳飞、文天祥，明清时期的王阳明、曾国藩和李贽。这些都是中国古代社会各种士的典型。今天人所以是这样，也是历史的延伸，是传统人格对今天人格的影响。中国古代的传统人格资源有好的，也有不好的。我对

儒家文化批判较多，但儒家“仁为已任”的抱负，“杀身成仁”的精神，“乐在其中”的境界，在今天仍有积极意义。庄子“法天贵真”，反异化，求解放，求自由的精神，今天认识也不够。司马迁的文化使命感，也是后人缺乏的。法家顺应时代而进行变革的精神是可取的，但法家根本的精神不是进取，而是维护专制独裁。法家完全置道德于不顾，是反人性反文化的。传统士人格中积极的东西应该继承，消极的东西应该批判。我的研究重点在近现代部分，系列讲座中讲到王国维、蔡元培、陈独秀、胡适、冯友兰、顾准，每人一个专题。后来有人认为，“士·文化·人”不太明确，我就改成士人格研究。士的使命是承传文化，创造文化，而重点是研究士的人格。

丁　在您看来，士和知识分子这两个概念有什么区别？

**蔡**　我之所以用“士”这个概念，就是要确定研究的是中国知识分子，以区别于其他国家的知识分子。在中国的范围内来说，我认为“士”就等于知识分子。

丁　您的《冯友兰先生年谱初编》，勾勒了谱主早年实现自我，后来失落自我，最后回归自我的轨迹，在您看来，这是否代表了整个20世纪中国知识分子的精神轨迹呢？

**蔡**　我觉得，从实现自我，到失落自我，到回归自我，在冯友兰身上表现得比较突出，比较鲜明。还有巴金，他也经历了从实现自我，到失落自我，到回归自我的变化，他们都是中国现代文化历程中知识分子的典型。同时代的其他知识分子，有人前两个阶段很明显，第三个阶段不明显，回归自我没有突出表现。我确实认为，冯友兰的思想历程与中国现代学术文化的发展轨迹相符。因此，我把他“实现自我—失落自我—回归自我”的历程称为“冯友兰现象”。这是中国现代知识分子苦难历程的缩影，是

中国现代文化曲折历程的缩影。冯友兰的失落自我曾引起海内外的普遍关注，他的回归自我也就更值得研究。

**丁** 以往人们研究中国现代知识分子，主要研究他的事业方面，比如学术思想、艺术创作、革命活动，而很少以人格为研究的重点。我觉得，人格是一个特殊的维度，不同政治主张和文化取向的知识分子，可以达到同样高的人格境界；相同政治主张和文化取向的知识分子，人格境界可能有天壤之别。目前，国内对这个问题的研究状况如何？

**蔡** 有所研究，但不太系统。在个别人物、个别问题的研究中，多多少少都会涉及到这个问题。作为专题加以研究的还不多见，我想把这个工作做起来。从王国维到顾准，我所感兴趣的，就是他们文化贡献中反映的人格特征。王国维和蔡元培都是从旧营垒里出来的，在科举制度里，王国维是秀才，而蔡元培是进士、翰林。蔡元培受旧文化的熏陶也是很深的。王国维为什么最后投昆明湖，无论说他是殉清还是殉文化，都反映了他的人格特征。在从中国文化向现代转型的过程中，他们的选择显然不同。王国维并不是没有受到西方文化影响，在30岁之前，他受西方文化影响也很深，而且他提出的一些问题到现在还很有意义。中国旧文化的堕性在王国维身上，是很突出的，这是一种典型。同样是五四时期领导潮流的代表，蔡元培、胡适、陈独秀也不同。这都是人格研究的内容。

**丁** 近几年，在中国思想文化界，有人认为五四运动是激进主义，您对这个观点有不同的看法。你提出，五四的主帅是蔡元培，目前中国思想界对蔡元培在五四和整个中国现代文化进程中的地位和意义认识不够，这些看法是怎么形成的？

**蔡** “文化大革命”在中国发生，它的根源在哪里？怎样才

能避免它再次发生？这是我近20年来反复思考的问题。我最近准备了一个讲座，叫《反省与反思："文化大革命"30年祭》，但因故未讲成。80年代出现"文化热"，在我看来，是历史的必然。尽管有不少人对它持否定态度，把它也归结为激进主义，或者归结为全盘西化。我认为，五四提出的问题没有解决，所以80年代才要重新讨论中西文化问题。经过80、90年代之交国际国内一系列重大事变，对中西文化怎么看的问题，中国文化向何处去的问题，对五四怎么认识的问题，又一次提了出来。这几个问题是密切相关的，可以说实际上是一个问题。这个问题如果不能很好解决，中国的前途还是不可能很好解决。

进入90年代以来，国内占主导地位的一种思潮是，从批判"全盘西化论"，弘扬所谓传统文化出发，掀起"国学热"，在这当中就出现否定五四的思潮。一些人把五四说成是激进主义，他们认为要清算激进主义，实现文化保守主义，才能走向未来。对五四到底应该怎么看？这确实是目前的一个突出问题。我的一个主要想法，就是要分清两个五四。一个是文化的、渐进的、宽容的五四，一个是政治的、激进的、排他的五四。前者的主要代表是蔡元培，后者在陈独秀身上比较突出。五四激进的一面确实存在，1919年以前就有，1920年以后越来越突出，后来导致所谓"兴无灭资"，直到"文化大革命"。影响"文化大革命"的不是五四的主流和整体，而是其中政治的、激进的、排他的那一面，"文化大革命"是那一面的恶性发展。不作分析，笼统地把五四归结为激进主义，是简单化的做法。这个问题，几年来我一直在思考，如同骨鲠在喉，不吐不快。所以写了《"五四"的重估与中国文化的未来》这篇文章。

我认为，整个"五四运动"，从思想意义上，身为北京大学

校长的蔡元培才是主帅，而陈独秀、胡适是先锋。早在陈独秀办《青年》前三年，蔡元培就已开始宣传民主、科学原则，且始终贯彻，从不动摇；担任教育总长时提出超越政党政治而独立、使教育对象发展能力完成人格、使受教育者德智体美全面发展、学术自由兼容并包、教授治校五项原则，为中国现代教育奠定了基础；改造北京大学，使之由官僚养成所变为中国现代文化发源地和中国民主摇篮；创建并领导中央研究院，改变封建时代忽视科研的状况，网罗全国各学科一流人才，为中国现代科学事业奠定了基础；又主张以人权、民主、科学、自由、平等、博爱为价值标准，以公开而受监督、为全民谋福利、保障个人自由、促进个性发展为原则，以教育和学术为途径，以社会改良、和平渐进为方法，达到改造社会的目的。他的思想在今天仍具有重要意义，他才是中国现代文化的奠基人。但近半个世纪以来，对蔡元培，表面上是尊崇的，实际上并没有真正认识到他的地位和作用。以他为代表的思想，在历次"兴无灭资"运动中，实际上是批判对象。今天有必要重新认识和估价蔡元培，让他的思想在今后的文化建设中发挥作用。

**丁** 您在士人格研究中涉及的几位现代知识分子，是否可以分为两类，一类是曾经信仰马克思主义，投身社会革命的知识分子，如陈独秀、顾准，一类是自由知识分子，如胡适、冯友兰。在20世纪，他们的精神历程划出了两条轨迹。冯友兰是一条轨迹，陈独秀是另一条轨迹。顾准晚年的反思，是否可以说，是对陈独秀晚年思考的接轨和深化?

**蔡** 在中国现代知识分子当中，确实存在不同的类型，有的是以知识的传承为职业，有的是投身社会革命。陈独秀晚年，对斯大林和苏联现实有深刻的批判，我们今天才认识到的问题，他

早在30年代后期就认识到了。于是他重新回到民主立场，提出了“科学、民主→社会主义、“科学、民主→共产主义”的口号。陈独秀不迷信，无成见，无圈子，无教派，唯真理是从，敢于否定自己的精神令人敬佩。对他晚年思想的意义，我们今天还认识不足，而对胡适宣传的实验主义、自由主义，由于50年代以来的批判，今天也不可能有足够的认识。

顾准是当代中国几乎唯一的思想家，其人格更令人敬仰。他还有一个过人之处，就是不为国家民族所囿，而有世界的眼光，这在中国尤其难能可贵。他是一个真正的现代知识分子。陈独秀和顾准都属于真诚地怀着民主理想投身革命的知识分子，瞿秋白也是如此，这就是共产党内的“真诚的民主派”。这类知识分子人生历程的早期和自由知识分子有共同性，后来人生经历不同，自然思想历程也不同，可以把这两种知识分子平行比较研究，这都有助于我们认识士人格，认识中国知识分子在现代的思想历程。

王国维、蔡元培、陈独秀在前半个世纪去世，胡适1949年后离开大陆。他们是一种情况。顾准、陈寅恪、冯友兰1949年后生活在中国大陆，他们是另一种情况。他们的思想历程又反映了不同的人格。这三个人之间的比较是很有意义的。研究生在听我的课时就提出，生活在1949年以后的中国大陆，是应当做顾准这样的人呢？还是应当做冯友兰这样的人呢？这恐怕是每一个文化人都很难回避的选择。我的想法是，顾准体现的是探索真理，为正义献身的精神；陈寅格身上独立人格和自由意志更为突出；冯友兰则体现了文化人的使命感。他们三个人，这三种精神，并不是每人身上只有一种，而是其中一种更为突出。我的探索主要是着眼于今天的知识分子怎样才能具备现代的人格。

**丁** 前一段知识界关于道德主义有过争论。有人不满于走向市场经济过程中一部分知识分子的犬儒主义、随机应变、趋炎附势，不满于知识界普遍降低对自身的道德自律，你进入士人格研究是否与此有关?

**蔡** 有关，但不能说是只为针对这些进行研究。在市场经济大潮卷来之后，知识分子面临很多困惑。这个时候重提人格，重提精神价值是有意义的。市场经济的健全发展，脱离不了一定的政治制度和价值取向。世界现代文化源于西方，其中最有价值的东西包括三个层面，经济上是市场经济，政治上是民主制度，还有以人权为核心的一系列价值观念。这都是世界文化的伟大成果，是全人类共同的精神财富，对各国具有普遍意义。三者是一个整体。如果没有后两者，市场经济不可能健康发展。这三者共同体现了自由主义、个人主义的价值观，都需要具有自由意志、独立人格的人来承担。但中国传统文化中没有市场经济、民主制度和以人权为核心的价值系统，中国知识分子则缺乏自由意志、独立人格，后一点在"反右"到"文化大革命"期间表现得尤其触目惊心。知识分子作为整体未能承担"社会良心"的职责，这是大悲剧、大耻辱。我之所以从事士人格研究，就是有鉴于此，而着眼于怎样避免这样的悲剧重演?中国文化怎样才能从前现代向现代转型?这是中国一个最根本的问题，这个问题解决了，中国的现代化才能最终实现。

**丁** 现在还有一个争论，知识分子应当承担什么样的社会功能?有人认为知识分子的岗位就是书斋，应当坚守书斋进行文化创造，把专业以内的事情做好;还有人认为知识分子应当关注社会，代表社会良知，为追求社会的公正和进步发出自己的声音。本来二者在中国知识分子身上曾经也是统一的，但在一些特定的

时段，二者不能兼得，于是不同的人强调不同的方面，并且形成了两种不同的主张，你怎么看?

**蔡** 古今中外都存在两种类型的知识分子，一种埋头于书斋，一种以天下为己任。20世纪中国这种分野更为突出。从每一个知识分子本身来说，自己选择自己的道路，别人无权干涉。但从知识分子的定义来说，应当是两者兼顾。人就是文化，文化就是人；文化发展到什么阶段，人就发展到了什么阶段。从这个意义上说，所有的人都在创造文化，但文化的传承靠的是精英文化，这是由知识分子直接承担的。知识分子代表着人类最先进的部分，说知识分子是工人阶级的一部分，当然比过去歧视知识分子要好，但知识分子作为一个阶层，应当是人类最先进的部分。他自然应该起到社会良心的作用，社会怎么向前发展？就是要知识分子不断把文化推向前进。从现在看来，好像科技更突出，所以提科技是第一生产力，但知识分子的先进性不仅表现在自然科学，也表现在社会科学和文学艺术。埋头书斋的知识分子也对社会有贡献。但是，书斋里的工作能不能进行下去，和整个社会环境是联系在一起的。总要有人关心社会的状况。这就是知识分子的天职。胡适如果埋头书斋，也许他在文化上的事情可以多做一些，政治兴趣影响了他的书斋生活，但如果他不关心政治，他就不成其为胡适。我自己觉得，根本的问题是要在市场经济的进程中发展教育，发展文化，用文化改变人，解决人的素质，这是根本。作为知识分子，他在书斋里著述也好，课堂里讲课也好，举办讲座也好，与人们交往也好，都可以发挥作用。书斋生活和社会良心是可以结合的。

**丁** 本来，在中国传统文化里对人格的高低是有尺度的。但是，在20世纪中国的环境里，考察知识分子的人格，除了绝对

的尺度，似乎还应当有一个相对的尺度，或者说，除了价值尺度，还应当有一个历史尺度。考察每个知识分子在什么样的环境里达到什么样的人格水准？前一段王彬彬提出50年代作家为什么不能站出来说真话引起的争论，就涉及到这两种尺度。研究士人格，不能忽视脱离一定社会环境的人格导向。您认为对士人格的研究，应当顾及哪些相关因素呢？

**蔡** 对每一个人都应当作具体的分析。各个人的处境千差万别，互不相同。衡量人格的标准应当既有绝对的，也有相对的。比如在哲学家里，冯友兰和贺麟、金岳霖情况比较接近，和熊十力的情况不同的地方就多一些。熊十力特殊到这种程度：他是解放后唯一没有被要求进行思想改造，被要求学马列的高级知识分子。这在冯友兰是绝不可能的。熊十力参加过辛亥革命，在1949年以前就和共产党比较接近，和董必武等有特殊的关系；冯友兰两次参加国民党，曾经是国民党六大主席团成员，他的思想在当时影响很大。解放后，不可能允许他不学马列，不改造思想，不放弃自己的思想。陈寅恪可以不参加政治学习，是他晚年不幸中之大幸。冯友兰不参加学习就不行。只有绝对标准，就不能考虑具体情况，只有相对标准，则无法互相比较，应当把两者结合起来。

**丁** 本来知识分子从事文化创造，在政治权力面前是脆弱的，但又不完全是被动的，是否可以考虑，在一定时空内，他是迁就现实环境，还是尽可能改变现实？

**蔡** 应该深入到这一层。顺应到完全放弃自我，完全违心，当然不足取。有的表面顺应，实际上尽可能保持自我，把自己保存下来，在文化上做一点贡献，这是又一回事。现在人们评价那一段历史容易大而化之，笼而统之，不容易深入，也不可能公

允。比如对冯友兰，海外对大陆1949年以后的情况不可能有深入的体会，所以出现苟评。说是平心而论，有时并不平心。文革中冯友兰参加批林批孔，与对毛泽东的感激与信任有关，是毛泽东发话，使他从牛棚里放了出来，也与他要保存自己。写成《中国哲学史新编》有关，同时也与他个人的弱点有关。如果不敢究其源，把责任都算在冯友兰身上，甚至把四人帮的责任也加在冯身上，就不公允了。设身处地考虑一个人所处的历史环境是很重要的，这并不是放弃共同的评价标准。

**丁** “文革”中参加批林批孔也不是几个人，而是相当的一批。当时能够坚持独立思考的知识分子不过凤毛麟角。多数人都是随波逐流。虽然参加写作组一类班子的文化人是少数，但知识界精神上认同当时主流意识形态的情况很普遍。冯友兰对于这段历史的态度比较坦率，该反省的反省，该澄清的澄清。当事人能做到这点的并不多。我们见到的通常是两种情况，一种是回避。当然这不完全是反思程度的问题，有人也有这样那样的压力。不像冯友兰当时年事已高，说出真相也无所谓了。还有一种人，只是写文章作对自己有利的辨解，而缺乏对历史的反思，缺乏自我忏悔。我不反对澄清事实，但我觉得有些过来人应当有所反思，有所忏悔。

**蔡** 我有同感。像冯友兰晚年这样真诚地反省、忏悔，通过反省、忏悔，“修辞立其诚”，“海阔天空我自飞”的过来人实在不多。我们民族缺乏反省和忏悔的意识，而常听到“青春无悔”一类的提法。不反省，不忏悔的民族是没有希望的。只有经过深刻的反省和忏悔，我们才能真正告别过去，走向未来。“文化大革命”的出现是中华民族的奇耻大辱。对此整个中华民族都应该反省和忏悔，每一个参加过文革的中国人都应该反省和忏悔，而

理应成为社会良知的知识分子尤其应该反省和忏悔。让海外华人谈这个问题，难免隔岸观火。经验和教训需要我们每一个亲身经历者来总结。为了我们的民族，为了我们的子孙，为了整个人类，我们责无旁贷。

1996年9月于北京

（原载《黄河》1997年第2期。此对话由丁东整理成文，收入本书时，蔡仲德略有改动）

# 也谈王国维的死因

## ——与邓云乡、刘梦溪先生商榷，兼析陈寅恪的有关言论

关于王国维的死因，个别人把它归结为生活不幸（长子之丧、挚友之绝等）、悲剧人生观、性格矛盾、思想冲突等等，多数人持殉清、殉文化二说。至于究竟是殉清还是殉文化，抑或二者兼而有之，则众说纷纭，迄无定论。最近，邓云乡先生有《吴宓与王国维——静安先生自沉实录》一文①，否定殉清之说而赞同殉文化说，刘梦溪先生有《王静安先生学行小传》一文（刊于《中国文化》第十五至十六期），也持此观点，且其倾向更为鲜明。我对此持有异议，愿与邓、刘二先生商榷。

吴宓是提出殉清说的第一人。1927 年 6 月 2 日，即王国维自沉的当天，吴宓有日记云："王先生此次舍身，其为殉清室无疑。大节孤忠，与梁公巨川同一旨趣。——今王先生既尽节矣，悠悠之口，讥诋责难，或妄相推测，亦只可任之而已。"② 陈寅恪则明确提出殉文化说，其《王观堂先生挽词并序》云："或问观堂先生所以死之故。应之曰：……凡一种文化值衰落之时，为此文化所化之人，必感苦痛，其表现此文化之程量愈宏，则其所受之苦痛亦愈甚，迨既达极深之度，殆非出于自杀无以求一己之

---

① 载 1998 年 7 月 4 日《文汇读书周报》。

② 《吴宓日记》第 3 册，第 345 页，三联书店版。

心安而义尽也。"① 邓文引了这两段文字，于引前者之后说，"吴氏自己也断为'殉清室无疑'，也还是主观的'悠悠之口'，因为其遗书中并未写明'殉清'，谁也不能认定他的死就是殉清"；于引后者之后说，"说理甚透。只引此数句，即可见静安先生自沉时思想症结之中心"。这就不能不令人产生疑问：因为王国维遗书未写明殉清，就否定殉清说，认为它是"主观的'悠悠之口'"，王国维遗书同样未写明殉文化，为什么就能肯定殉文化说，认为它"说理甚透"，可见王国维"自沉时思想症结之中心"呢？

罗振玉《海宁王忠悫公传》说，王国维临终曾"属予代呈封章，疏入，天子览奏陨涕。初五日诏曰："……著加恩予谥忠悫'"②。刘文认为，封"忠悫"之事"完全是罗氏强加给先生的，不独与先生的生平志愿不相吻合，反而模糊了事件的真正原因"。陈寅恪《王观堂先生挽词并序》之下文说，"盖今日之赤县神州值数千年未有之钜劫奇变，劫尽变穷，则此文化精神所凝聚之人，安得不与之共命而同尽，此观堂先生所以不得不死"；其《清华大学王观堂先生纪念碑铭》说，"士之读书治学，盖将以脱心志于俗谛之桎梏，真理因得以发扬。思想而不自由，毋宁死耳。斯古今仁圣所同殉之精义，夫岂庸鄙之敢望？先生以一死见其独立自由之意志，非所论于一人之恩怨，一姓之兴亡。……先生之著述或有时而不章，先生之学说或有时而可商，惟此独立之精神、自由之思想历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光"；其《王静安先生遗书序》又说，"古今志士仁人往往憔悴忧伤，

---

① 《陈寅恪诗集》第10页，清华大学出版社版。

② 《追忆王国维》第10页，中国广播电视出版社版。

继之以死。其所伤之事、所死之故不止局于一时间一地域而已，盖别有超越时间地域之理性存焉。而此超越时间地域之理性，必非其同时间地域之众人所能共喻”[①]。对此，刘文给予极高评价，认为“关于先生自杀的原因，七十年来聚讼纷纭，当以陈寅恪的解释最得本真”，认为上述陈的言论“可以看作是对静安先生学术、生平、志业的盖棺之论”，它们“是从文化的角度对静安先生之死因给以唯一的正解，当时后世都令好学深思者信服”。刘文的观点颇具代表性，因为陈寅恪的上述言论影响极大极深，几乎成为定论。本文却认为，对刘文的观点，尤其是对陈寅恪的上述言论，还有深入讨论之必要。

在本文看来，对于说明王国维的死因，陈寅恪的上述言论可谓言之成理，却未能持之有故。首先，如《王观堂先生挽词并序》所说，中国文化之遭遇“数千年未有之钜劫奇变”是始于“道光之季”，亦即始于鸦片战争，已有“数十年”（至 1927 年为 87 年）的历史（详下文），为什么王国维经此“数十年”不死而到 1927 年才死？其次，王国维遗书有“五十之年，只欠一死，经此世变，义无再辱”之语，对此“再辱”又该作何解释？陈的言论显然无法回答这些问题。这就可见殉文化可说是王国维之死的内在原因，深层原因，但还不是其直接原因。窃以为直接原因不是别的，就是殉清。也许有人会问：既为徇清，为何辛亥革命推翻清室时不死？此问实不足以否定殉清之说，因为那时王国维尚未在清室供职——众所周知，按传统理解，三纲之中，君臣关系与夫妇关系相类，而与父子关系不同，未做官无殉君义务，做官后方有此义务。王国维 1923 年才应溥仪召任“南书房行走”，

---

① 《王国维遗书》第一册。

所以1911年无自沉之事，1924年“甲子之变”（指冯玉祥“逼宫”，溥仪被逐出紫禁城。相对于1927年的“再辱”，此可称为“一辱”）时便几次欲投神武门御河自尽，1927年北伐节节胜利，他唯恐溥仪遭遇“再辱”，便投昆明湖自沉了。所以唯有殉清之说才足以说明王国维为何死于1927年，又为何遗书有“再辱”之语，也唯有殉清之说才可与王国维辛亥革命前后政治态度、文化思想的巨大变化相符，与他对亡清的态度及与此有关的种种具体言行相符（因篇幅所限，本文对此不能详论。但有必要指出，既然殉清说不能否定，则溥仪下诏谥王国维以“忠悫”一事尽管是出于罗振玉的谋划，却不能说与王国维“生平志愿不合，反而模糊了事件的真正动因”）。何况殉清说与殉文化说并不冲突，且可包容殉文化说，因为在王国维心目中，清室就是中国旧文化的依托与象征，而颐和园则既是清室的象征（政治上），又是旧文化的象征（审美上），王国维选择此地自沉，说“今日干净土，唯此一泓水耳”，更说明其死虽然原因复杂，却主要是为了殉清、殉周孔所代表的旧文化——在王国维潜意识中，“这寓“质本洁来还洁去”之意，旨在追随屈原等人及其先祖王禀（王禀于北宋末负御容投水殉国），为理想而献身。

以上是就直接原因即殉清而言。如就殉文化而言，则首先涉及王国维辛亥革命前后的思想变迁。王国维前期曾积极输入西方启蒙思潮，并据以批判中国传统思想，强调人与学术均是目的，不可视为手段，强调学术的神圣与独立价值。而辛亥革命后，却发生剧变，以亡清遗民自居，变剪辫为留辫，变启蒙为“反经信古”，烧毁宣扬启蒙思想的《静安文集》，而竭力维护“三千年之教泽”，于是作《颐和园词》，歌颂慈禧“西宫才略称第一”、“茹痛还为社稷谋”、“五十年间天下母，后来无继前无偶”，作《送

日本狩野博士游欧洲》，说“谈罢相与话兴衰，回首神州剧可哀。汉土由来贵忠节，至今文谢安在哉”（“文谢”指文天祥、谢枋得）；于是又写《论政事疏》，否定西学，认为“与民休息之术莫尚于黄老，而长治久安之道莫备于周礼”；直至视清逊帝溥仪之召为“百年知遇”，甘愿任侍从之臣，更甘愿为之效忠贞之节。由此可见王国维前后判若两人，前期肯定人是目的不是手段，学术与从事学术的人志在真理，应高于政治而不应成为政治的手段，后期则抛弃甚至背叛了这些观点。由此更可见在王国维思想中，殉文化也就是殉清，二者很难加以区分。

说到陈寅恪的殉文化说，尤其不应忘记《王观堂先生挽词并序》中如下一段文字：“吾中国文化之定义，具于《白虎通》三纲六纪之说，其意义为抽象理想最高之境，犹希腊柏拉图所谓Idea者。若以君臣之纲言之，君为李煜亦期之以刘秀，……。其所殉之道与所成之仁，均为抽象理想之通性，而非具体之一人一事。夫纲纪本理想抽象之物，然不能不有所依托，以为具体表现之用。其所依托以表现者，实为有形之社会制度，而经济制度尤其最要者。故所依托者不变易，则依托者亦得以保存。吾国古来亦尝有悖三纲违六纪无父无君之说，如释迦牟尼外来之教者矣，然佛教流传播衍盛昌于中土，而中土历世遗留纲纪之说曾不因之以动摇者，其说所依托之社会经济制度未尝根本变迁，故犹能藉之以为寄命之地也。近数十年来，自道光之季，迄乎今日，社会经济之制度以外族之侵迫，致剧疾之变迁，纲纪之说无所凭依，不待外来学说之掊击，而已销沉沦丧于不知觉之间，虽有人焉，强聒而力持，亦终归于不可救疗之局。”此段文字有三点可注意。第一，明确认为王国维所殉文化之根本精神就是三纲六纪之说，而所谓“抽象理想最高之境”，所谓“非具体之一人一事”，就是

要求“君为李煜亦期之以刘秀”，这就是曾国藩所说“不可有片语违忤三纲之道。君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲，是地维所赖以立，天柱所赖以尊。故传曰：‘……君虽不仁，臣不可以不忠；父虽不慈，子不可以不孝；夫虽不贤，妻不可以不顺’”（《曾文正公文集·家训卷下·同治二年正月二十四日》）。这是陈寅恪的思想，也就是王国维的思想——王国维视封建伦理纲常为“天理人道”，故他于张勋复辟失败后，曾亟盼参与其事者能“一死谢国”，说，如有这样的人，就应“为之表彰，否则天理人道绝矣”（中华书局版《王国维全集·书信》）。第二，所殉文化的根本精神是纲纪，此纲纪不得不有所依托，其依托就是清朝所代表的社会经济制度，因此，对王国维说来，殉文化就必然殉清，殉清也就是殉文化。由此更可见殉文化与殉清二者很难加以区分。所以吾宓在论及王国维之死时说，“礼教道德之精神，固与忠节之行事，表里相维，结为一体，不可区分者也”[①]。第三，王国维所生活的时代，中国社会经济制度已发生“剧疾之变迁”，纲纪之说已“无所凭依”，在这样的时代“反经信古”，维护“三千年之教泽”，便是“强聒而力持”，便必然“归于不可救疗之局”，便“必感苦痛”而“达极深之度”，王国维清醒地认识到这一点，所以就“非出于自杀无以求一己之心安而义尽”，所以就要与旧文化“共命而同尽”。这就是他不得不死的内在原因、深层原因。

辩明以上数点，便可见对于分析王国维的死因，陈寅恪的上述言论有所得，也有所失，得在看到了王国维之死殉文化的一面，失在未看出对王国维说来殉文化与殉清本不可分，因而否认其殉清的一面。就总体而言，这些言论很难令好学深思者信服，

---

① 《吴宓日记》第 3 册，第 347 页。

它们既不是对王国维死因“最得本真”的“唯一正解”，更不能作为对王国维“学术、生平、志业的盖棺之论”。就具体而言，问题就更多。王国维自沉明明是因为“义无再辱”，怎能说“非所论于……一姓之兴亡”？既然是为“一姓之兴亡”而死，又怎能“脱心志于俗谛之桎梏”，又从何“见其独立自由之意志”？即便退一步，就陈寅恪所强调的殉文化而言，既然所殉文化的根本精神是王国维视为“天理人道”的纲纪之说，则所谓“独立之精神，自由之思想”又从何说起？即便再退一步，就旧文化的立场而言，否定启蒙思想也罢，颂扬慈禧太后也罢，王国维的思想、言论并未因此受到任何批判，他的教学与学术活动也并未因此受到任何限制，也就是说，他并未生活在既没有说话的自由也没有不说话的自由的时代，即然如此，在分析王国维的死因时，又怎能谈得上“思想而不自由，毋宁死”的问题？如上所说，王国维之所以殉文化，是因为明知此文化因社会变迁已“无所凭依”、“不可救疗”，却不肯改造此文化以适应人的发展的需要，而还要“强聒力持”，甘愿与此文化“共命而同尽”。故王国维之死就其出于自觉、主动的选择这一点说，确实体现了某种独立自由的意志；就其违背文化的本质，要人为文化而存在，为已过时的、阻碍人的生存发展的文化而存在说，则恰恰使“真理”不得“发扬”，使“独立之精神，自由之思想”不得伸张。既然如此，其死又哪里谈得上“历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光”？

本文认为，对王国维及他所代表的一类人格，应作深入分析，而不宜作简单的褒贬。我们既应看到，王国维真诚地认同于一种文化，以维护此种文化理想为己任，甚至为之从容献身，义无反顾，此种言行如一、表里如一、独立不倚、不以时俗为转移的精神令人敬佩（陈寅恪、吴宓也具有这种精神），也应看到他

所认同的文化是已经需要改造的旧文化，他所认定的文化理想（即所谓“天理人道”）是严重束缚人性的封建伦理纲常，他寄托此理想的载体是腐败落后的封建专制政体，虽然这一切是出于他自己的选择，却并不具有现代意义上的自由意志、独立人格，因为他是将人与学术依附于政治，而且是依附于腐败落后的封建专制政治；既应看到，正如顾颉刚所说，王国维“并不曾发表一篇鼓吹复辟的宣言，也不曾从事于阴谋复辟的活动，……他究竟还是一个超然的学者”，所以他的死既未对国家也未对个人直接构成什么危害，属于个人意志自由、行为自由的范畴，我们虽不必赞同他自杀，却也不必对此多所指责，也应看到，他死时年方50，正是学术上大有可为之时，如不自杀，必将为中国文化、世界文化作出更大贡献，所以又确如顾颉刚所说，“因为你担负学术上重大的使命，你的生命不是你个人的，已是学术界公有的了……现在你的死就损害了学术界了，你对于学术界负罪了”①

1998年8月19日写于燕园风庐

（原载1998年10月3日《文汇读书周报》）

① 《悼王静安先生》，见《追忆王国维》第130－131页。

# 否定“殉清”说着实不易

## ——与邓云乡先生再论王国维的死因

关于王国维的死因，邓云乡先生在《吴宓与王国维——静安先生自沉实录》一文[①]中是否定“殉清”说，而赞同“殉文化”说的，拙文《也谈王国维的死因》（以下简称“《也》文”）[②]对此提出异议，认为中国文化之遭遇“数千年未有之钜劫奇变”至1927年已月“数十年”，“殉文化”说既无法回答“为什么王国维经此‘数十年’不死而到1927年才死”的问题，也无法回答对王国维遗书中“再辱”之语“该作何解释”的问题，而“殉清”说则足以回答这些问题。最近，邓先生又发表《静安先生死因之谜——奉答蔡仲德先生》一文（以下简称“《答》文”）[③]，但并未针对“也”文，就如何回答上述两个问题作出说明，却为坚持否定“殉清”说提出了一些其他理由。“答”文用以否定“殉清”说的理由，可归纳为以下七点，现逐一予以讨论。

一、《答》文说：“悠悠之口在他死后，一定要确认他是

---

① 邓云乡：《吴宓与王国维——静安先生自沉实录》，载1998年7月4日《文汇读书周报》。

② 蔡仲德：《也谈王国维的死因——与邓云乡、刘梦溪先生商榷，兼及陈寅恪的有关论说》，载1998年10月3日《文汇读书周报》。

③ 邓云乡：《静安先生死因之谜——奉答蔡仲德先生》，载1998年11月7日《文汇读书周报》。

'殉'什么，也着实不容易，因为他的遗言中并没有明确写明'殉'什么。说他'殉文化'，这是经过客观分析的，指的是旧文化，中国传统文化，他长期受此文化教育、熏陶，生性又十分执著，眼看文化环境就要受到破坏，或担心其受破坏，受摧残，不忍心看着这种情况的出现，因而痛不欲生，不如先死，眼不见为妙。"这一说法一面以"遗言中并没有写明'殉'什么"为理由否定"殉清"说，一面又想要肯定"殉文化"说，这是自相矛盾。因为"遗言中并没有写明'殉'什么"这一理由如能成立，那就既否定了"殉清"说，也否定了"殉文化"说（《也》文已明确指出这一点）。反之，如认为"殉文化"说因为是"经过客观分析的"，所以能成立，那么"殉清"说同样能成立，因为它不仅也"经过客观分析"，而且还有充分的事实依据（详下文）。顺便说说，王国维之所以自沉，不是因为"眼看"旧的、传统的"文化环境就要受到破坏，或担心其受破坏，受摧残"，而是因为在他看来这一文化环境已经"受破坏，受摧残"。

二、《答》文说："吴宓先生——把他比成梁巨川（梁漱溟先生之父，民国五年投后海净业湖自尽。《燕都丛考》记是'愤国事之日非'，也非所谓'殉清'），说他是'殉清室'，这是当时吴宓个人的主观看法，并不是静安先生生前告诉他的。"这里为否定"殉清"说提出了两条理由。一是梁巨川（既梁济）不是"殉清"，所以王国维也不是"殉清"。对此，首先需说明，从逻辑上说，梁是梁，王是王，不能以梁是否"殉清"说明王是否"殉清"；但从梁与王处境与思想的相似说，梁的死因又确实有助于说明王的死因，所以吴宓将王比梁并非纯属"主观看法"。而梁之为"殉清"而死，则是无法否认的——他在自杀前一个月所写《敬告世人书》中就分明写道："吾今竭诚致敬以告世人曰："梁

济之死，系殉清朝而死也。……我为清朝遗臣，故效忠于清，以表示有联锁巩固之情。”遗书未写明“殉清”，并不能说明王国维就不是“殉清”，同理，“不是静安先生生前告诉他的”也不能说明吴宓关于王国维是“殉清”的说法不能成立，因为陈寅恪关于王国维是“殉文化”的说法，同样“不是静安先生生前告诉他的”。

三、《答》文洋洋六千言，有三分之一篇幅在论证罗振玉所说王国维“属予代呈封章”之“封章”是罗代王写的，是罗的伪造。但这样做其实并无必要，因为在这一点上我与邓先生并无分歧，所以《也》文明确说溥仪谥王国维“忠悫”事是“出于罗振玉的谋划”。问题在于王国维未写此“封章”不等于他无“忠悫”之心，故判断王国维自沉是否为了“殉清”并不取决于他是否曾写此“封章”。

四、《答》文说，王国维“所眷恋的是整理故宫器物，研究学问。对‘溥仪故主’，也没有多少留恋。等到溥仪去了天津，他就应聘于清华作导师了”；又说，溥仪身边的陈宝琛、郑孝胥等人“排挤倾轧，王自不甘与其为伍，因就清华之聘，读书教书，重理旧业，计亦良得。似此情况，似乎不会再在两年之后，去‘殉大清’了”。而赵万里《王静安先生年谱》的记载却是“先生被召至日使馆，面奉谕旨命就清华研究院之聘”，袁英光、刘寅生《王国维年谱》也说，“胡适之前去敦请王国维时，先生婉谢之。胡适之乃去托溥仪请其代为劝驾，溥仪便命师傅们代写了一道诏书，王国维不好再谢绝，就答应了。所以先生到清华任教是奉诏去的”。既然如此，从应聘清华一事便无从得出王国维“似乎不会再……去‘殉大清’”的结论，他完全有可能因不忍见溥仪“再辱”而自沉。

五、1924年底，北京大学考古学会曾发表《保存大宫山古迹宣言》，斥责清皇室强占古迹，破坏古迹。王国维因此给沈兼士、马衡写一长信，为清皇室辩护。“答”文说，这“是以考古学者的资格给同道提意见的私人信，……并不是抱着‘南书房行走’的资格为清室争此事，更谈不到与清室共存亡，为主子殉性命也。……何至二年之后，……突然‘殉大清’呢”。而王国维此信的实际内容却是对北大考古学会所发宣言及其中“指斥御名至于再三”的做法表示抗议，为显示抗议之强烈，王还愤而辞去北大研究所国学门通讯导师职务，撤回发送该校的稿件。信中还多处出现“本朝”、“大清世祖章皇帝”、“宣统初年我皇上”等词句，其爱憎极为鲜明，立场极为坚定。说它是“给同道提意见的私人信”，未免与事实相去太远；说它是“抱着‘南书房行走’的资格为清室争此事”，可谓恰如其分；说它有“与清室共存亡”之意，似乎也并不为过。既然如此，两年后的“殉大清”也就并不突然，并不奇怪了。

六、《答》文还认为，“王‘南斋入值’，时间并不长，看其这一年多的书信，也并没有多少‘感恩图报’的语言”，此后他安心任教清华，“连去天津追随溥仪都不屑为”，所以不可能“殉清”。此说不仅涉及王是否有“感恩图报”之心，是否有“殉清”的可能，而且涉及他对亡清的根本态度，故有必要多引资料，详加说明。

1. 众所周知，1911年辛亥革命后，王国维立即变剪辫为留辫，随罗振玉流亡日本，成为亡清遗民。

2.1912年，他为哀悼亡清而作《圆明圆词》，歌颂慈禧“西宫才略称第一”、“五十年间天下母，后来无继前无偶”、“茹痛还为社稷谋”。同年所作《墨妙亭记》，则有“国朝顾湘舟又集明代

诸贤小像”、“又益以国朝名人墨迹”、“复以国朝人益之”一类词语。

3.1914 年，他代罗振玉作《国学丛刊序》，颂扬有清一代学术，认为“洎于元、明，流风稍坠。天道剥复。锺美本朝。……根柢既固，枝叶遂繁。爰自乾、嘉以还，迄於同、光之际，大师间出，余裔方滋，专门若西京之师，博综继东都之业，规摹跨唐代之大，派别衍宋人之多，伊古以来，斯为极盛矣”。又作《殷墟书契考释后序》，既颂扬清代学术，又推崇罗振玉的贡献，认为“我朝学术所以超绝前代者，小学而已。……物既需人，人亦需物。书契之出，适当先生之世，天其欲昌我朝古文之学，使与诂训、说文、古韵匹，抑可知也。……窃谓我朝三百年之小学，开之者顾先生，而成之者先生也”。

4.1918 年，他作《雪堂校刊群书叙录序》，推崇罗振玉的学术贡献，曰：“尝譬之：为人臣者，当无事之世，事圣明之主，虽有贤者，当官守法而已；至于奇节独行与宏济之略，往往出于衰乱之世。则以一代兴亡与万世人纪之所系，天固不惜生一二人者以维系之也。学术亦然，孙、卢诸氏之于刊书，譬之人臣当官守法而已。至于神物之出，不与世相应。天既出之，固不忍听其存亡。而如先生之奇节宏略，乃出于其间，亦以学术存亡之所系等于人纪之存亡，故天不惜生一二人者以维之也。”

5.1919 年，他作《沈乙庵先生七十寿序》，推崇沈曾植的学术贡献，曰：“我朝三百年学术三变，国初一变也，乾、嘉一变也，道、咸以降一变也。顺、康之世，……一扫明代苟且破碎之习，而实学以兴。——故国初之学大，乾、嘉之学精，道、咸以降之学新。窃于其间得开创者三人焉，曰昆山顾先生，曰休宁戴先生，曰嘉定钱先生。……世之言学者……莫不推嘉兴沈先生，

以为亭林、东原、竹汀者俦也。……至于综览百家，旁及二氏，一以治经史之法治之，则又为自来学者所未及。……夫学问之品类不同，而其方法则一。国初诸老用此以治经世之学，乾、嘉诸老用此以治经史之学，先生复广之，以治一切诸学，趣博而旨约，识高而议平。其忧世之深有过于龚、魏，而择术之慎不后于戴、钱。学者得其片言，具其一体，犹足以名一家，立一说。其所以继承前哲者以此，其所以开创来学者亦以此。使后之学术变而不失其正鹄者，其必由先生之道矣。窃又闻之，国家与学术为存亡。天而未厌中国也，必不亡其学术；天不欲亡中国之学术，则于学术所寄之人，必因而笃人。世变愈亟，则所以笃之者愈至。……若先生者，非所谓学术所寄者欤？非所谓邦家之基、邦家之光者欤？”

6.1922 年，他作《库书楼记》，既颂扬清代功德，又盛赞罗振玉抢救清大库文书，筑库书楼藏此文书的贡献，曰：“国朝祖宗圣德神功之懿，典章制度声名文物之盛，先正讦谟远猷之富，与夫元、明以来史事之至赜至隐，固万万无亡理。天特假手于参事以存之耳。然非笃于好古如参事者，又乌足以与于斯役也？……虽然，参事固不徒以收藏名家者也，其于所得之殷墟文字固已编之印之，考之释之，其他若流沙坠简，若鸣沙石室古佚书等，凡数十种，先后继出，传古之功，求之古今人，未见其比。今兹所得又将以十年之力检校编录，而择其重要者次第印行。其事诚至艰且钜，然以前事征之，余信参事之必能办此也。期诸山川重秀，天地再清，举斯楼之藏还之天府，以备石室金匮之储，至千万世，传之无穷，余又信参事之必有乐乎此也。”

7.1924 年，他在上述至沈兼士、马衡的长信中还曾说：“有明一代，学术至为简陋。”

众所周知，明代曾涌现王守仁、李贽、王夫之这样的思想大家，《本草纲目》、《农政全书》、《天工开物》这样的科学巨著，清代则文字狱大兴，学者钻进故纸堆，故独盛训诂、文字、音韵之学，而王国维却贬明而褒清。罗振玉于考古之学、沈曾植于经史之学虽有一定地位，但既无原创之力，亦无重大影响，王国维对他们却推崇得无以复加。这都是政治立场使然（罗振玉、沈曾植都忠于清，是坚定的复辟派）。由此可见，他的爱憎鲜明、立场坚定在辛亥革命以后是一贯的，并非只表现于1924年底的一时一事。由此也就不难看出他对亡清忠贞不二的根本态度，他一心期待着“山川重秀，天地再造”，如此期待落空，他便必然“殉清”。

至于王国维是否有“感恩图报”之心，是否有“殉清”的可能，则有两件事可以说明。一是王国维遗物中有一手书字条，所书为历次所受恩赏：

> 宣统十五年三月初一日奉谕旨：“杨钟羲、景方昶、温肃、王国维均著在南书房行走。钦此。”又，六月初一日奉谕旨：“袁励准著加恩赏食二品俸，朱汝珍、杨钟羲、景方昶、温肃著加恩赏食三品俸，王国维著加恩赏给五品衔并赏食五品俸。钦此。”又，九月二十三日奉谕旨：“派南书房翰林清查景阳宫等处书籍。钦此。”又，十二月初三日奉谕旨：“杨钟羲、景方昶、王国维均著在紫禁城内骑马。钦此。”①

① 转引自刘烜：《王国维与罗振玉来往书信手稿述评》，见北京大学出版社1985年9月版《中国文艺思想史论丛（二）》第348－349页。

二是王在流亡日本时曾作《送日本狩野博士游欧洲》诗，慨叹辛亥革命后无人殉清，故有如下诗句：

> 谈深相与话兴衰，回首神州剧可哀。汉土由来贵忠节，至今文谢安在哉？

1917年张勋拥戴溥仪复辟失败后，王更急切期盼参与复辟者能以死谢国，故于7月6日信中说，

> 北行诸老（指康有为、沈曾植等——蔡按）恐只有一死谢国。曲江之哀，猿鹤沙虫之痛，伤哉！……不忍再书矣。

于7月14日信中说，

> 此次负责及受职诸公，如再覥然南归，真所谓不值一文矣。

于7月17日信中说，

> 报纸……唯一纪陈、伊二师傅一投缳一赴水，不知信否？黄楼（指张勋——蔡按）赴荷使署，……言志在必死，……此恰公道。三百年来乃得此人，庶足以饰此段历史。……此等均须为之表章，否则天理人道绝矣。

此二事，由前者可想见王确有"感恩图报"之心，由后者可想见他如处于为人臣的地位，遇上述情况时必定会效忠贞之节。

而王国维所作《罗雪堂参事六十寿诗》则更直接道出了他的

“感恩图报”之心和“殉清”之意。诗共二首，全文如下：

> 卅载云龙会合常，半年濡呴更难忘。昏灯履道坊中雨，羸马慈恩院外霜。事去死生无上策，智穷江汉有回肠。毗蓝风里山河碎，痛定为君举一觞。
>
> 事到艰危誓致身，云雷屯处见经纶。庭墙雀立难存楚，关塞鸡鸣已脱秦。独赞至尊成勇决，可知高庙有威神。百年知遇君无负，惭愧同为侍从臣。

此二诗，除第一首首句回顾1898年以来与罗振玉近30年的交往以外，其余均就1924年11月溥仪被逐出故宫（即所谓“甲子之变”）以后与罗振玉共患难的经历而言，故有“半年濡呴”（写此诗时为1925年8月）之语。因溥仪已住进天津日租界内的张园，“进退绰绰”（王国维1925年3月25日致蒋孟蘋信语），处境相对安定，故又有“痛定”之语。罗1924年9月起亦入值南斋，与王“同为侍从臣”。诗中说罗“无负”此“百年知遇”，便表明王自己以入值南斋为“百年知遇”，力求感恩图报，“无负”此“百年知遇”①。而“事到艰危誓致身”一句，则是他因感恩图报

① 刘梦溪：《王静安先生学行小传》（载《中国文化》15－16辑）释“百年知遇君无负”一句云：“王、罗关系，静安先生视为‘百年知遇’，应符合实情。而且说罗振玉并没有有负于他（‘君无负’），恐怕也不能认为是浮比虚言。”此说欠妥。如“百年知遇”是就王、罗关系而言，则视之为“百年知遇”的只能是王，而不可能是罗，既然如此，罗便不存在是否负此“百年知遇”的问题，“百年知遇君无负”一句便无从谈起。可见王国维诗中之“百年知遇”只能是就王、罗与溥仪的关系而言，而不可能是就王与罗的关系而言。

而决心“殉清”的自白。所以“甲子之变”时他才会援主辱臣死之义，几次欲投神武门御河自沉；所以1927年他才会因“义无再辱”而投昆明湖自沉。

关于王国维是否为“殉清”而死，我们还可以看看陈寅恪的两首诗。其一是《挽王静安先生》：

> 敢将私谊哭斯人，文化神州丧一身。越甲未应公独耻，湘累宁与俗同尘。吾侪所学关天意，并世相知妒道真。赢得大清干净水，年年呜咽说灵均。

关于其中第三句，陈寅恪有如下解释：“甲子岁冯兵逼宫，柯、罗、王约同死而不果。戊辰冯部将韩复榘兵至燕郊，故先生遗书谓‘义无再辱’，意即指此。遂践旧约自沉于昆明湖，而柯、罗则未死。余诗‘越甲未应君独耻’者盖指此。”[①] 其二是《王观堂先生挽词》，其中有关诗句为

> 汉家之厄今十世，不见中兴伤老至。一死从容殉大伦，千秋怅望悲遗志。……高名终得彻宸聪，徵奉南斋礼数崇。……神武门前御河水，好报深恩酬国土。南斋侍从欲自沉，北门学士邀同死。……他年清史求忠迹，一吊前朝万寿山

1954年，蒋天枢曾根据陈寅恪所述，补笺此诗。关于上录之首句，补笺云：“清代至宣统适为十朝。”（吴宓《王观堂先生挽词解》解此句及下句曰：“清自顺治至宣统共十帝，宣统是第十世。

① 《陈寅恪诗集》第9页，清华大学出版社1993年4月版。

王静安先生祈望宣统能复兴清朝，然待至一九二七年，王先生已五十一岁。‘老之将至’，且已至矣，而中兴尚不见实现，故绝望。”)[①] 关于上录之五、六句，补笺云：“王先生以大学士升允荐，与袁励准、杨宗羲、罗振玉同入值南书房。清代旧制，在南书房行走者多为翰林甲科。袁、杨固翰林，罗虽非由科第显，然在清末已任学部参事。先生仅以诸生得预兹选，宜其有国士知遇之感也。”关于上录第九句，补笺云：“指罗振玉。南斋，南书房。”关于上录第十句，补笺云：“北门学士指柯绍忞。……罗、柯曾约王共投神武门外御河殉国，卒不果。后王先生之自沉昆明湖，实有由也。”[②] 这两首诗都是对“殉清”说的肯定，对《清华大学王观堂先生纪念碑铭》“非所论于一人之恩怨，一姓之兴亡”之说的否定。这表明关于王国维的死因，陈文的说法与陈诗不同，文与诗自相矛盾。

七、《答》文还提出综合说来否定“殉清”说，认为“这恐怕还得从当时的主观、客观，多方面因素分析起，不能单纯地把他的死因归在‘殉’什么上”，“死因是多方面的，综合的，事隔72年，还要把静安先生的投湖，坐实为‘殉大清’、‘殉文化’等等，似乎无此必要了”。说王国维的死因是综合的、多方面的，不能单纯归结为殉什么，我是同意的，所以我在《也》文中说，王国维之死既有“殉清”的一面，也有“殉文化”的一面，在《论蔡元培的思想与人格的意义》[③] 中更说，生活不幸（长子之

---

① 转引自《追忆王国维》第106页，中国广播电视出版社1997年1月版。

② 所引补笺文字见《陈寅恪诗集》第11、14页。

③ 蔡仲德：《论蔡元培的思想与人格的意义》，载《东方文化》1998年第3、4期。

丧、挚友之绝等)、悲剧人生观、性格矛盾、思想冲突等等对其死也都不无影响。而邓云乡先生《吴宓与王国维》一文则是否定“殉清”说、维护“殉文化”说的，这倒真象是在那里“单纯地把静安先生的死因归在‘殉’什么上”。说“事隔72年，还要把静安先生的投湖，坐实为‘殉清’、‘殉文化’等等，似乎无此必要了”，则需作分析。如果王国维的死因中本无“殉清”、“殉文化”的因素，那就不仅没有“坐实”为“殉清”、“殉文化”的必要，而且根本就不应该说他是“殉清”、“殉文化”；如果王国维的死因中确有“殉清”、“殉文化”的因素，那就当然有坐实它们的必要，而不应有所回避。所以，说王国维的死因中有“殉清”的因素与说其“死因是多方面的，综合的”并不矛盾，“综合”说也不足以否定“殉清”说。

以上讨论表明，《答》文用以否定“殉清”说的理由均难以成立，经此讨论只能得出一个结论——否定“殉清”说着实不易。

总之，本文认为，王国维之死有“殉清”的因素是事实，承认这一点无损于王国维的学术地位，而有利于如实地评估其思想与人格；否认这一点则必然歪曲事实，对其思想与人格作出不恰当的评估。而目前学术界便突出地存在后一种现象，存在无限拔高王国维思想与人格的倾向。故对“殉清”说有必要予以强调，认清它依据事实，不容否定，对“殉文化”说则有必要从人本主义出发作深入分析，认清王国维之“殉文化”既有不以时俗为转移的可敬一面，又存在违背历史发展趋势，不利于改造旧文化以满足人的需求的根本局限。

1998年11月20日写于燕园风庐

(收入本书时此文尚未刊出)

# "殉清"说难以否定

## ——三论王国维的死因

邓云乡先生发表《静安先生死因之谜——奉答蔡仲德先生》(见 1998 年 11 月 7 日《文汇读书周报》。以下简称"邓文")后十余日，我曾写《否定"殉清"说着实不易》一文，与邓先生再论王国维的死因。由于篇幅过大，报纸容纳不了，此文未能在邓先生生前面世，十分遗憾（此文将于《传统文化与现代化》第四期刊出)。近半年来，见《文汇读书周报》又有五篇文章就这一问题提出高见，读后仍有话想说，因写此文，继续讨论，是为"三论"。

周劭《"遗折"述略》(刊于去年 12 月 5 日）以历来"大部分的'遗折'并非本人死前所写，而是死后他人的代笔"，说明王国维的"遗折"不是出于王的本意，而是罗振玉之伪造。高恒文《从王国维论沈曾植看陈寅恪论王国维》(刊于今年 1 月 9 日）以王国维反对为沈曾植"易名"、"私谥"，说明罗振玉伪造此"遗折"为王邀"易名之典"是"'背友'行为"。这都类似于邓文。邓文曾用王请谥"忠悫"的"遗折"并非王事先写好，属罗代递，而是罗循例代写，来论证王之死不是为了"殉清"。周文、高文虽未明确说出这一点，却也隐含此意。但这一论证是大有问题的，因为王未写请谥"忠悫"的"遗折"不等于王对清无"忠悫"之心，故判断王的死因中是否有"殉清"的因素并不取决于

他是否写过“遗折”。

周文否定“殉清”说，而以梁启超所说为是，认为王“是被那时的农民运动所吓死的。但其下文引王国维遗书“遭此事变（当作“经此世变”——蔡按），“义无再辱”两语，说，“‘再辱’因自沉而不会发生了，但‘首辱’是何事及何时呢？——我再四思索，也想不出他的‘首辱’在哪里”。这就可见“被那时的农民运动所吓死”的说法并不能成立。高文高度评价陈寅恪关于王国维其人及其自沉的论述，强调王国维自沉的实质是“藉符合‘三纲六纪之说’的‘忠迹’这个具体表现，并殉陈寅恪所谓的‘抽象理想’”，但它既然说了“王国维自沉不仅仅是‘殉清’”这样的话，那也就是承认了王之自沉不能排除“殉清”的因素。

徐重庆《王国维为何自沉》（刊于今年2月6日）说：“王国维——对溥仪并非死心效忠，又岂会因溥仪‘受辱’而不要自己的命呢?”此说既与王国维1924年“甲子之变”时“随车驾出宫，白刃炸弹，夹车而行”（见王国维致日人狩野直喜书，载《艺文》1929年8号）的行为不合，更与王国维1925年《罗雪堂参事六十寿诗》“事到艰危誓致身”的表白不符。徐文还认为所谓“经此世变，义无再辱”，其“辱”是就王国维自身而言，即王1924年“甲子之变”时是因“失掉‘南书房行走’而深感受辱”，“几次要投御河”，1927年是因为“又要丢掉国学研究院教授的头衔，于是‘义无再辱’而自沉”。张寅彭《王国维死因的证实与证本》（刊于5月29日。以下简称“张文”）称此为“丢饭碗”说。因其所说与王国维之立身行事相去过远，故无在此深入讨论之必要。

张文指出关于王国维死因的讨论可有两种思路，一是具体地、形而下地“证实”，一是抽象地、形而上地“证本”，“殉文

化"说属于后者，其他诸说属于前者。它认为，"王国维的具体的死因只有一个，将来如真能水落石出，则其他如'债务'说、'丢饭碗'说之类都将不能共存"，"殉文化"说则"以其精赅地合乎对象的整个人格而长存"。我大体赞同此说，但认为"债务"说、"丢饭碗"说虽不能成立，王国维的具体死因却是综合的，多方面的，生活不幸（长子之丧、挚友之绝等）、悲剧人生观、性格矛盾、思想冲突等等均对其死不无影响。而直接的死因则只能有一个，那就是"殉清"，关于这一点，我在《否定"殉清"说着实不易》一文中已有详尽论证，兹不赘。

李国涛《"只欠一死"出典》（刊于4月10日）曾引《宋史·范质传》解读王国维遗书。范质是后唐、后晋、后汉、后周、宋五朝大臣，而最为后周世宗所重。李文说，"'欠死'之说是有所本的。'欠'前朝君主之'死'也。清代大诗人吴梅村是明朝之臣，入清未死，且为官，他就自惭半生。吴有名句云：'浮生所欠只一死'，也就是这个意思"。此说我也是大致赞同的。但应指出，李文中范质"高寿，伺候了宋太祖十多年后，又伺候了宋太宗几年，才死去"等语与史实并不相符。因为"循规矩，慎名器，持廉节，无出质右者，但欠世宗一死，为可惜尔"云云虽出于宋太宗赵光义之口，范质却并未"伺候"过宋太宗，"伺候"宋太祖也仅四年——范质于乾德二年已经去世，此时宋太祖赵匡胤仍在位，故《宋史》有"太祖闻之，为悲惋罢朝"之语。又据《宋史》记载，范质卒时"年五十四"，似乎也不能说是"高寿"。李文所说范质"没有从后周世宗去死，是'欠'了债的"，则更于情理不合。"君辱"故"臣死"，后周世宗则是正常死亡，范质为何要从他而死？宋太宗之所以说范质"但欠世宗一死"，不是因为范质未从世宗去死，而是因为范质虽于世宗临终时"受顾

命”，辅佐时仅七岁的恭帝，却在赵匡胤夺取后周皇权，建立宋朝时，“降阶受命”，未作反抗，有负重托。而此时范质正是五十之年。所以要感谢李文，由于它的帮助，我们得以知道“五十之年，只欠一死”是一典故，此典故即出于《宋史·范质传》。而知道了这一典故的出处，便可对“五十之年，只欠一死。经此世变，义无再辱”四句有一完整理解，便可从王国维于遗书中援用上述典故这一点，看出他在溥仪面临“再辱”境地（这当然是出于他的估计）时深感“所欠只一死”，别无其他选择。而这样也就更说明其死是为了“殉清”。

以上讨论表明，近来提出的否定“殉清”说的理由也不能成立，经此讨论只能得出一个结论——“殉清”说难以否定。

最后还应指出，高文、张文似乎认为承认“殉清”说会降低王国维的思想与人格，强调“殉文化”说则能给王国维以足够的评价。此类看法在目前颇具代表性。本文却认为，正如陈寅恪所说，王国维所殉文化的根本精神是纲纪，此纲纪的依托则是清朝所代表的社会经济制度，因此，对王国维说来，殉文化必然殉清，殉清也就是殉文化，二者之间并无高下之分。又，张文在论述“殉文化”说的意义时，避开了陈寅恪所强调的“三纲六纪之说”，而着眼于传统文化的整体，认为“殉文化”就是“忧惧传统文化的陨落”，认为“这一大忧思”是“我们大家身处的这一个长长的历史阶段的精神主题之一”。这一看法在目前也颇具代表性。本文则认为，这种“忧思”可以理解，却有背于人本主义。人本主义认为，人是文化的创造者，是文化的主人，所以应该是文化为人而存在，而不是人为文化而存在；人之所以创造文化，则是为了改善自己的存在，更好地生活，这是文化的目的，也是文化的动力。所以人要不断地向前发展，也就要不断地突破

原有文化的束缚，以创造新的文化，而不能作茧自缚，固守原有文化的特性，如若固守，原本是人所创造的文化就会异化，人就必然成为非人。正是根据这样的人本主义思想，我曾在《也谈王国维的死因》一文中对由王国维的殉文化行为所蕴涵、由陈寅恪的有关论述所表显的思想作出评估。现在我要重申这一评估，并以此求教于海内方家：“王国维之所以殉文化，是因为明知此文化因社会变迁已‘无所凭依’、‘不可救疗’，却不肯改造此文化以适应人的发展的需要，而还要‘强聒力持’，甘愿与此文化‘共命而同尽’。故王国维之死就其出于自觉、主动的选择这一点说，确实体现了某种独立自由的意志；就其违背文化的本质，要人为文化而存在，为已过时的、阻碍人的生存发展的文化而存在说，则恰恰使‘真理’不得‘发舒’，使‘独立之精神，自由之思想’不得伸张。既然如此，其死又哪里谈得上‘历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光’?”

写于 1999 年 6 月 12 日

（收入本书时此文尚未刊出）

# 关于中国音乐出路的人本主义思考

自1989年以来，文化界掀起了否定“五四”，批判“全盘西化”，弘扬“国学”，弘扬传统文化的强劲思潮。这一思潮不仅也波及音乐界，而且其来势更为强劲，更为汹猛。它以文化相对主义为理论依据，从创作实践、理论体系到教育体制全面否定学堂乐歌以来的中国新音乐，认为它是“西体中用”、“以西化中”、“全盘西化”的产物，造成了“中国音乐文化的主体性危机”，认为目前存在“中国音乐何处去”的严重问题，只有“转移立足点”，改弦更张，重建“中国音乐文化的主体性”，“在民族音乐文化的传承中创造新音乐”，中国音乐才能摆脱危机，走向世界，走向未来。

针对上述思潮所涉及的问题，所提出的观点，冯文慈《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题——对于批评“欧洲音乐中心论”、高扬“文化价值相对论”的认识》（以下简称“冯文”)①、邢维凯《全面的现代化，充分的世界化——当代中国音乐文化的必由之路》（以下简称“邢文”)② 两文已提出不同意见，与之商讨。正如邢文所说，此次讨论关涉“中国音乐何处

① 载《中国音乐学》1997年第2期。

② 载《中国音乐学》1997年第4期。

去”这一全局性、根本性的问题，音乐界人士，无论从事什么具体工作，都不能回避这一问题，音乐学者就更不应对此保持沉默。故我也愿参与讨论，提出管见，对这一问题作出自己的回答。

在我看来，“中国音乐何处去”的问题不仅直接涉及对中国新音乐，对中西音乐的评估，而且实际上也涉及对中西文化，乃至对文化本身的认识，所以本文拟从文化说起，依次论及中西文化与中国新文化、中西音乐与中国新音乐，最后正面回答“中国音乐何处去”。

## 一、关于文化的哲学思考

恩斯特·卡西尔所著《人论》从文化的角度对人进行研究，所以它的副标题是“人类文化哲学导引”，它既是关于人的哲学，也是关于文化的哲学。《人论》的基本思想是：人与动物的根本区别在于，动物只能对“信号”作出条件反射，人则能将“信号”改造为有意义的“符号”，并利用“符号”进行文化创造；动物只能被动地接受给予的“事实”，按照现实世界提供的“信号”行事，人则能向着“可能性”行进，能动地发明、运用各种“符号”去创造文化，创造自己所需要的理想世界；因而人既是“符号的动物”，也是“文化的动物”，“作为一个整体的人类文化，可以被称之为人不断自我解放的历程”①。

本文认为，《人论》的基本思想可谓不易之论，从这样的思想出发，可以得出关于文化的本质与特征的几点重要认识。

---

① 恩斯特·卡西尔：《人论》第288页，上海译文出版社1985年12月版。

（一）关于文化的目的与动力。文化的目的问题也就是文化与人的关系问题。人是文化的创造者，是文化的主人，所以应该是文化为人而存在，而不是人为文化而存在；人之所以创造文化，则是为了改善自己的存在，更好地生活，这是文化的目的，也是文化的动力。所以人要不断地向前发展，也就要不断地突破原有文化的束缚，以创造新的文化，而不能作茧自缚，固守原有文化的特性，如若固守，原本是人所创造的文化就会异化，人就必然成为非人。

（二）关于文化的张力与特性。文化内部存在稳定与进化、保守与创新之间的张力。二者均为文化所需：没有前者，文化便不可能传承；没有后者，文化便不可能发展。但正如《人论》所说，社会性并不是人独有的特性，蜜蜂、蚂蚁中也有某种社会组织与劳动分工，“人，象动物一样，服从着社会的各种法则，但除此以外，他还能积极地参与创造和改变社会生活形式的活动”①，这种能动的创造就是文化。所以能动性、创造性是人的特性，也是文化的特性。也就是说，文化的特性不在稳定而在进化，不在保守而在创新。又如《人论》所说，文化的这种能动、创造的特性随人类社会的发展而发展，“在人类社会的原始阶段，这种能动性还几乎觉察不到，它好像还处于最低水准上。但是人类越发展，这种特征就变得越来越明显和越来越重要了”②

（三）关于文化的民族性与时代性。共时地看，文化是人的创造，而人是群居的动物，其群体不同，其文化也就有所不同，所以每种文化都有各自的特性，其中较突出的是民族性。历时地

①② 恩斯特·卡西尔：《人论》第282、282－283页。上海译文出版社1985年12月版。

看，文化就是生活方式，而生活方式取决于生产方式，生产方式改变了，文化也就随之改变，所以文化又具有时代性，有农业文化、工业文化、后工业文化等等的不同。

（四）关于文化的群体性与个体性。一方面，人既然是群体的动物，文化自然受群体的制约，有群体性的特征。另一方面，群体由个体所组成，文化的创造必须由一个个个体去进行，文化又有个体性的特征。在群体性方面，人与其他群体动物也有区别，但人与它们的区别尤其表现于个体性。正如《人论》所说，动物（主要是高级动物）的个体之间虽然也有智力与技能的差别，但受生物学规律制约，其后天获得的特性无法通过遗传来传递，而人则能通过所创造的"符号"—文化传递后天获得的特性，所以"在所有这些动物的行为中我们看不到任何个体的差别，它们全都以相同的方式并根据同一不变的规则进行，没有任何个体选择的自由或发挥个体能力的自由"[①]，而人类由于有"符号"—文化的创造，却具有这样的自由。

以上关于文化的哲学思考，关于文化本质与特性的认识，可一言以蔽之，曰"人本主义"。根据这样的思考与认识，从人本主义出发，便可对文化相对主义作出分析与评估。本文大致赞同马庆钰《对文化相对主义的反思》（以下简称"马文"）[②] 及冯文、邢文对此所作的分析，认为文化相对主义无疑对理解与尊重各民族文化尤其是弱小民族文化的特点与价值，对推动并形成世界文化的多元化格局具有积极意义，但其理论局限与不足之处也

① 恩斯特·卡西尔：《人论》第 283 页，上海译文出版社 1985 年 12 月版。

② 载《哲学研究》1997 年第 4 期。

不容忽视。这些局限与不足主要是以下几点：（一）回避了能动地进行创造以改善人的生活这一文化的目的、文化的特征。（二）走入整体主义的歧路，将文化产品的审美价值与文化整体的时代特征混同，以审美判断的主观性代替了文化历史评估的客观性。（三）陷入封闭僵滞的文化分析框架，在一文化内部，强调其固有特性，否认其变革、发展；在各文化之间，否认其共性与共同规律，否认相互比较与交流的必要性与可能性。

在音乐界，已有一些文章正面宣传文化相对主义，其中以何晓兵《中国音乐落后论的形成背景》一文（以下简称“何文”）最为突出[①]。何文既论及具体音乐问题，也涉及一般文化问题。关于后者，其主要观点有三，现分别予以讨论。

（一）否定文化的“单线进化论”，认为“文化不是沿着一条路线进化的，而是通过创造发明或借取涵化等方式多中心、多途径演变”。此观点本身是正确的，但因否定“单线进化论”而得出“如果没有接触，任何文化都不会发生其功能的整体不适应”的结论，则是从否定文化的“单线进化论”走向了另一极端——根本否认文化的进化。这一结论既与何文中关于“文化变迁”、“文化发展”的说法矛盾，更与人类文化史的实际不符，难以服人。

（二）认为文化分为物质、制度、观念三个层面，“文化间的价值比较只能限定在物质（生产力）层面，而不能扩展到制度和观念层面”，因而也不能扩展到文化整体之间。此观点更难以服人，何文另一处所说物质、制度、观念是“三个由表及里相互衔接的层面”就已否定了它。

（三）认为文化价值“中立”，各文化价值“相对”、“平等”。

---

① 载《音乐研究》1993年第3期。

何文为这一观点提出了三个论据，有必要逐一进行分析。

论据之一是“文化来源的多元性”，即认为“任何一个民族的文化都是多元文化的混血体，而非单线进化的结果”，认为这种“文化的多元混血性从起源论（进化论）角度取消了文化价值中心论的合理性”。此说有待分析。民族由氏族、部落等较小的群体组成，民族文化往往由多元“混血”的方式形成，而不是单线进化的结果，这是不争的事实。但一民族文化来源多而非一不等于组成此文化的各来源之间无高下、优劣之分，更不等于该民族文化与他民族文化之间无高下优劣之分。所以“文化来源的多元性”并不能为文化价值“中立”、各文化价值“平等”提供依据，也就并不能取消文化价值中心论的合理性。

论据之二是“文化功能的适应性”，即认为“文化是不同人群为适应不同时空环境而创造的，各种文化对特殊的时空环境就有独具的、无可比性的适应功能”，“文化变迁总是由文化接触造成的。如果没有接触，任何文化都不会发生其功能的整体不适应，因而对拥有该文化的人群来说，就具有恒久的价值。除非出现环境突变，该文化将只会以内部微调的渐变而演进”。此说也有待分析。每一文化都对产生它的特定时空环境有适应性，这也是不争的事实。但第一，在同一时空环境内，不同智力、技能的人可产生不同文化产品，各产品之间对此时空环境的适应性并不相等；人的能动性、创造性没有止境，产品的改进也就没有止境，故渐变时时发生，而渐变的积累可导致突变，文化产品的局部变化可导致文化整体的全局性变化，故如果不与其他文化接触，“功能的整体不适应”迟早总要发生，只是所需时间更长而已。第二，何文既然承认“任何一个民族的文化都是多元的混血体”，就不得不承认文化间的接触不可避免，也就不得不承认

“功能的整体不适应”迟早总要发生；何文又曾说“文化变迁。指原有文化系统的打破重组，按变化速度分渐变与突变两种类型。前者多由文化内发明创造和文化间传播所至，后者多因文化的单向涵化所至”，这就是承认了“功能的整体不适应”迟早总要发生。第三，即使“功能的整体不适应”尚未发生，这种适应其时空环境的文化与那一适应其时空环境的文化，它们满足人的物质、精神需求的程度，满足人的发展需求的程度，在总体上也往往是有差别的。所以“文化功能的适应性”也不能为文化价值“中立”、各文化价值“平等”提供理论依据。

论据之三是“文化发展的积累性”，即认为文化发展的方式不是“淘汰”而是“积累”。此说同样需作分析。既然文化变迁有渐变也有突变，文化发展的方式就有“积累”也有“淘汰”。说“某一些文化元素的产生或强化，并不意味着旧有元素的消失”，“不适应此时环境而呈隐性的基因，完全有可能因环境的变化而在彼时重新成为显性的基因”，是正确的；说“所有的创造，无非是旧有基因的新的杂交组合，——是变化再现式的历史螺旋式重合”，则并不正确，它重视了“再现”与“重合”，忽视了“变化”与“革新”，突出了新旧之间形的相似，掩盖了新旧之间质的差异。说“文化发展”只有“积累”没有“淘汰”是不对的，承认文化有发展而否认文化价值有高下优劣之分也是不对的，所以“文化发展的积累性”同样不能作为文化价值“中立”、各文化价值“平等”的理论依据。

以上说明何文的观点未能支持文化相对主义，何文同样暴露了文化相对主义的局限与不足。

本文认为，文化相对主义纠正了单线进行论、直线进化论忽视文化进化的复杂性，忽略文化价值存在相对性的偏颇，却产生

了根本否认文化的进化，根本否认文化存在共同的价值与规律的偏颇。我们应该在肯定其合理性，理解并尊重各民族文化的价值的同时，避免其偏颇。文化的目的是改善人的生活，文化的特征是能动的创造，文化就是“人不断自我解放的历程”。根据这样的认识，我们就可以充分肯定文化虽不是单线、直线地进化，却一定是进化的，单线进化论、直线进化论应该否定，进化论本身不能否定；根据这样的认识，我们就可以对不同文化进行比较，既承认各种文化都有适应其特定时空环境的相对价值，又承认不同文化确有高低优劣、先进落后之分。区分的标准就是文化的目的和特征，即一方面看能动性、创造性的强弱，一方面看改善人、解放人的程度。有能动性创造性，才能不断解放人，不断改善人的生活，故一般地说，能动性创造性强、倾向于进取者优，能动性创造性弱、倾向于保守者劣。在这一意义上，应该肯定新的优于旧的。旧创造、进取如不利于进一步解放人，进一步改善人的生活，便失去创造、进取的意义，故新的又不一定优于旧的，故除了能动性创造性的强弱，还需有解放人、改善人的生活这一标准，二者缺一不可。区分的标准还有文化的时代性与个体性，即根据时代（前工业时代、工业时代、后工业时代等）的先后与个体自由（个体选择的自由，发挥个体能力的自由）的程度区分文化的高下优劣。

## 二、关于对中西音乐与中国新音乐的评估

### （一）关于对中西音乐的评估

上述思潮以文化相对主义看待中西文化，更以此看待中西音

乐，认为中西文化无高下优劣、先进落后之分，中西音乐就更是如此，所以这一思潮所着力否定的就是中国音乐落后论。那么，中国音乐落后论与上术思潮对此论的否定究竟孰是孰非呢？显然，要评估中西音乐，就不应回避这一问题。

首先，让我们来看看持中国音乐落后论者的具体论点。

在现代音乐家中，持中国音乐落后论者颇不乏人，其中较重要者首推萧友梅。萧友梅始终认为中国音乐落后于西方，早年说西方音乐已发展至“第三级的音乐”（指“用声音描写各种动的生活”），中国仍停留于“第二级的音乐”（指“用声音描写我们内部的感想”）[①]，晚年更明确说，中国音乐“在本国的立场看来，至少可以说最近三百年来没有什么进化，若拿现代西洋音乐来比较，至少落后了一千年”，“无怪乎这个古文化之邦——尤其号称礼乐之邦——到了最近几乎成为无乐之国了”[②]。但他认为西方音乐的先进并非自古已然，而是近一千年的事，尤其是近三百年的事，其原因则是“他们多进取性质”。萧友梅又始终致力于中国音乐落后原因的探讨，涉及以下几个方面：1. 记谱法不精确，不统一。2. 偏重技术，不知在理论上科学上两方面研究。3. 教授法之泥古（即偏重听学，不重看谱）与守秘密。4. 音乐教育机关只为养成供帝王娱乐的乐工，不求艺术事业的发展。5. 始终是单音音乐，没有和声，没有转调。6. 曲体简单，表情方法不讲究。7. 思想保守，排斥俗乐。

---

① 《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，见《萧友梅音乐文集》第143页，上海音乐出版社1990年12月版。

② 《旧乐沿革》，同上书，第469页。

王光祈的看法与萧友梅相近，认为中国音乐除律吕外，其进化“难与西洋音乐同日而语”[①]，至近代，更“把一个‘礼乐之邦’弄成‘无乐之国’”[②]，“其衰落之程度，直至于不可思义。……友人某君谓中国……最赶不上西洋者，当推音乐，云云，余颇引为知音”[③]；认为中国音乐落后于西方的原因有二，一是西方音乐由重善变为重美，故自中世纪以后由单音音乐变为复音音乐，注重“体”之美，中国音乐则始终重善，故始终是单音音乐，注重“线”之美，“于是中国音乐遂只在‘安慰神经’方面用功，……其结果诚有如魏文侯所谓‘吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦’者。……中国音乐如长此不在‘美’的方面注意，则中国音乐势将天然淘汰。盖人类皆有好美天性，急思所以满足之道”[④]，二是音乐中，作品属美术（即艺术），音学属科学，“西洋近代因科学发达之故，所以音乐方面亦大受其赐。譬如因为他们‘物理学’研究得好，所以他们的乐器制造，舞台建筑，皆有相当的进步。因为他们‘生理学’研究得好，所以关于歌喉之训练，亦较中国伶人为优。因为他们‘心理学’研究得好，所以对于音之协和关系，皆常有深切之讲求”，而中国则“处处皆落人后，实已无可讳言”[⑤]。

黄自的看法也也萧友梅相近，认为西洋音乐在16世纪前，“受约束于宗教，严守规律，思想不自由”，故“十分幼稚”，“都

---

① 《中国音乐史·自序》，见冯文德、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》中册第8页，人民音乐出版社1993年1月版。

② 《欧洲音乐进化论》，同上书，下册第37页。

③ 《音乐与时代精神》，同上书，上册第218页。

④ 《中西音乐之异同》，同上书，上册，第201、203页。

⑤ 《音学·自序》，同上书，下册，第185－186页。

不足道”，近三百年则“把政治的专横打倒，思想的独断也就推翻。艺术自然也大为解放，从前的谨守规律一变为尊崇个性的自由表情”，故而“此三百年中有许多的变更，许多的进步”①，相比之下，“西乐确较国乐进步得多。他们记谱法的准确，乐器的精密，乐队组织规模之大，演奏技术之科学化，作曲法之讲求，我们都望尘莫及。用历史的眼光看来，中国音乐进展的程度只可比诸欧洲的十二三世纪”②。

而在萧友梅等之前，蔡元培已提出了类似的观点。蔡元培有《贝多文（四绝）》诗，曰：“吾邦音乐太单平，西友初闻顿失惊。我爱贝多文法曲，包含理想极深闳”。其注云：“吾国音乐皆由单音构成，音波抑扬，相去不远，以五线谱写之自见。……西人之美术则高者多含有理想，凡音乐、建筑、雕塑、图画皆然。贝氏之音乐，其著者也。”③ 又，蔡元培听琵琶能手演奏后有这样的议论：“其手法甚熟而音颇逆耳。尤在轮指时（此亦不独某君，凡琵琶能手，我听之总有此感想）。”④ 由此可见他对中西音乐的评估。而这一评估的思想基础则是文化进化论。他充分肯定艺术的进化，认为“观各种美术的进化，总是由简单到复杂，由附属到独立，由个人的进为公共的”⑤，认为“音乐是美术之一种，

① 《西洋音乐进化史的鸟瞰》，见《黄自遗作集·文论分册》第 15 页，安徽文艺出版社 1997 年 9 月版。

② 《怎么才可产生吾国民族音乐》，同上书，第 57、56 页。

③ 高平叔编：《蔡元培全集》第 5 卷第 306 页，中华书局 1984 年 9 月版。

④ 转引自高平叔著：《蔡元培年谱长编》下册（2）第 214 页，人民教育出版社 1998 年 2 月版。

⑤ 《美术的进化》，见《蔡元培全集》第 4 卷第 15 页。

与文化演进有密切之关系”[①]，“初民的音乐重在节奏，对于音阶的高下不很注意。近来有种种的曲谱，有各种关于音乐的科学，有教授音乐的专门学校，有超出跳舞会与戏剧而独立的音乐会，真非常的进步了”[②]，而“吾国音乐在秦以前颇为发达，此后反似退化。好音乐者类皆个人为自娱起见，聊循旧谱依式演奏而已。西洋音乐家则往往有根据学理自制新谱者”[③]，“吾国言乐理者，以《乐记》为最古亦最精。自是以后，……辨音原理之论转涉肤浅，学者知其然而不知其所以然，进步之迟，良有田也”[④]。

在当代，蒋一民也持中国音乐落后论，且后来居上，认识更为深入。其《关于我国音乐文化落后原因的探讨》一文（以下简称“蒋文”）[⑤]，认为中国音乐“在表现力的总体上比较西方是落后了”。文中提出了“音乐表现体制”这一范畴，通过对“音乐表现体制”即“音乐艺术的表现手段的技术基础”（或曰：乐律、单音复音音乐的不同乐制、和声体系〔包括对位、复调、织体〕、乐器等等一系列音乐表现所赖以发挥的技术基础”）的分析，它得出以下两个重要结论：1. 音乐的表现手段——声音具有彻底的物理属性，这决定音乐与声学，数学等科学密切相关，决定音乐具有艺术、科学的两重性（文学只有一重性，绘画也基本如此），故科学的重大进步能引起音乐表现体制的革命，极大地提高音乐的整体表现力，现代复音音乐表现体制便是现代科学在音乐中造成的对古代单音音乐表现体制的一场革命。2. 音乐表现

---

① 《北大音乐研究会演说词》，同上书，第 3 卷第 355 页。

② 《美术的进化》，见《蔡元培全集》第 4 卷第 15 页。

③ 《北大音乐研究会演说词》，同上书，第 3 卷第 355 页。

④ 《音乐杂志发刊词》，同上书，第 3 卷第 396 页。

⑤ 载《音乐研究》1980 年第 4 期。

体制属于科学范畴，不具有民族性而具有时代性，单音音乐表现体制是封建时代农业文化的产物，不为中国文化所专有，复音音乐是资本主义工业文化的产物，不为西方文化所专有。单音音乐有其独特魅力与表现天地，非复音音乐所能取代；但单音音乐表现体制的整体表现力远不如复音音乐表现体制，故单音音乐表现体制必然要过渡到复音音乐表现体制。

其次，我们来看看上述思潮如何否定中国音乐落后论。

何文举出非洲黑人音乐声部、节奏复杂等一些例证，试图说明音乐形态的繁简不能作为判断音乐先进落后的标准。但其所举之例只能说明音乐形态的个别方面的繁简不能判断音乐先进落后的标准，却不足以否定“复音音乐表现体制”与“单音音乐表现体制”的繁简（即整体表现力的大小）可作为判断音乐先进落后的标准。何文又以港台通俗音乐传播东亚为例说明传播空间的大小不是判断音乐先进落后的标准。但一地区通俗音乐的状况并不反映该地区音乐的整体水平，故港台通俗音乐在东亚的短暂传播不能与欧洲音乐在全球的持久传播相提并论（应该说明的是，传播空间的大小确实不能作为判断音乐先进落后的标准，它只是音乐先进落后的一种反映）。

宋文反对蒋文以科学性作为判断音乐先进落后的标准，其理由之一是，“如若从艺术的本质特征，即表现性的原则来看，科学性可能更是一种障碍，使精神表现的充分自由，被隔离在技术—中介系统的彼岸，而物于物”。但蒋文并未将科学性等同于艺术性，而是对音乐的艺术层面与科学层面作了明确区分，既说明他所探讨的是“我国音乐文化落后的技术方面的根本原因”，又强调复音音乐表现体制的表现力在总体上高于单音音乐表现体制是一回事，如何“把这表现力化作音乐作品是另一回事”、“如何

用复音形式表现民族性，……还有一段探索的路程”，可见这一理由不足以否定蒋文，不足以否定将科学性作为判断音乐先进落后的一个标准。宋文反对的另一理由是，“实际上，西方近现代音乐诸艺术所经历的变化正好与我们的反方向进行。由科学性——结构性——技术性向非科学性——非结构性——非技术性发展”。但第一，这种“非科学性——非结构性——非技术性”的倾向能否代表音乐艺术发展的正确方向，还有待实践检验。第二，正如宋文在注文中所说，“这并不否定现代存在着的结构性、技术性与科学性的一方面”。也就是说，这种“非科学性——非结构性——非技术性”的倾向并未根本超越科学性、结构性、技术性的“复音音乐表现体制”，也就不足以根本否定“复音音乐表现体制”。可见这一理由也不足以否定蒋文，不足以否定将科学性作为判断音乐先进落后的一个标准。

沈恰《二十世纪国乐思想的“U”字之路》（以下简称“沈文”)[①]，也认为不能以科学性作为判断音乐先进落后的标准，它的理由是“科学法则多种多样，人们利用科学法则的手法和技巧，更是奥妙无穷：哪些科学法则能被一种文化所采用，这种文化又会用什么样的手法和技巧去利用这些法则，则是要经由该文化本身选择的；而一种文化会作出什么样的选择，归根结蒂，又由该文化的内部结构和需要所形成的‘人文合力’所决定的”。此说可谓言之成理，但它只能说明人们利用科学法则的复杂性，只能说明不同文化利用科学法则的情况会有所不同，却不能否认各种文化都会或早或迟、或快或慢、程度不等地利用科学法则，不能否认利用科学法则早的、快的、程度高的文化优于利用科学

① 载《音乐研究》1994年第2期。

法则迟的、慢的、程度低的文化，也就不能否认科学对各种文化的普遍意义，不能否认科学可以作为判断音乐先进落后的一个标准。

如果说何文、宋文、沈文旨在否定中国音乐落后论，否认中国音乐落后于西方，那么赵沨《中国音乐何处去》（以下简称“赵文”）① 则更进一步，把东西音乐说成是“‘人文系统’和‘技艺系统’的区别和侧重”，旨在据此得出中国音乐优于西方音乐的结论。由于蔡元培、萧友梅、王光祈、黄自等人对中西音乐的比较都和蒋文一样，注重的不是人文方面而是技术方面，而赵文却突出了人文方面的比较，故本文有必要也在这一方面多作分析。

中国音乐是人文系统、西方音乐是技艺系统的说法能否成立呢？这里的关键是要弄清何谓“人文”。如果所谓“人文”是另有所指，当作别论。如果“人文”是如赵文所说，指“对人的生命和命运的思考和精神的升华——人的存在价值和人格完善的不断的追求”，那就不仅不能同意赵文的说法，而且应该得出相反的结论。赵文为“中国音乐……属于人文系统”说提出了两个论据，一是“孔子说过‘兴于诗，立于礼，成于乐’的话，他的弟子曾改述为‘博我以文，约我以礼，而成于乐’。意思是说音乐是人的最高境界，是一个人的人格完美的体现”；二是认为“中国古代音乐美学所说的‘乐者，德之华也’，……也就是把音乐作为个人人格完美的最高境界”。但所谓“兴于诗，立于礼，成于乐”，是说人的修养应该从诗歌开始，以礼为依据，由乐来完成，从这里无从得出“音乐是人的最高境界，是一个人的人格完

① 载《人民音乐》1995年3月号。

美的体现”的结论。“博我以文，约我以礼”二句出于《论语·子罕》，其原文是“夫子循循然善诱人，博我以文，约我以礼，欲罢不能”，其中并无“而成于乐”一句。至于“博我以文，约我以礼”，可与孔子所说“君子博学于文，约之以礼，亦可以弗畔矣”（《论语·雍也》）相参看，其“文”包括诗、乐在内，以礼约文，也就要以礼约乐，即以礼约束音乐中思想感情的表现，使之正而不邪，不至于离经叛道。由此更无从得出“音乐是人的最高境界，是一个人的人格完美的体现”的结论。“乐者，德之华也”是《乐记》中的命题，其“德”分明是指“亲疏贵贱长幼男女之理”、“父子君臣之节”，即指封建伦理纲常，从这样的命题也不可能得出“把音乐作为个人人格完美的最高境界”的结论。不错，孔子、《乐记》所代表的传统音乐思想历来强调“德成而上，艺成而下”，确实是重视人文，重视音乐家的人格修养的，但由于它是以礼为本，用外在于人的礼和礼所规定的德束缚人性也束缚音乐，故而其对人文的重视必然成为对人的存在价值的否定，必然严重阻碍个体人格的完善。而在西方，则如黄自所说，由于“把政治的专横打倒，思想的独断也被推翻。艺术自然也大为解放，从前的谨守规律一变为尊崇个性的自由表情”，这才能真正肯定人的存在的价值，真正有利于个体人格的完善。所以，根据赵文所提出的标准，就应该说，真正具有人文精神的不是中国音乐而是西方音乐。至于说到技艺，中国既存在强调“德成而上，艺成而下”，轻视技艺的思想传统，又存在萧友梅所说“偏重技术，不知在理论上科学上两方面研究”的实践传统（主要是唐宋以后）。有了上述人文方面的局限，再加上这种技艺方面的局限，中国音乐怎能不落后于西方呢？

针对上述思潮对中国音乐落后论的否定，冯文曾明确指出：

“当我们研讨中国音乐文化历史的时候，不能不注意到，由于中国没有经过类拟欧洲文艺复兴……产业革命……那样的社会结构和整体文化性质的转折过程，因此大约从明代……起，音乐文化比起欧洲来是相对落后了。当然，就个别领域、个别乐种、个别乐器等等而言，中国并非没有领先可言，……但是就音乐文化整体封建主义的性质而言，其所以落后于欧洲的根本原因，是由于当时中国在经济基础方面落后于欧洲的缘故”。这是关于中西音乐比较的持平之论。本文大致赞同冯文的观点，但似补充一点，即中国音乐的落后，不仅表现于其整体的封建主义性质，而且表现于声乐、器乐的整体水平——中国声乐的最高发展形式是戏曲，但戏曲中的声乐长在演唱，创作则既是程式化的（缺少变化），又是类型化的（缺少个性）。独立的声乐演唱艺术，无论是创作还是表演，则均未得到充分发展，故其整体水平低于西方；中国器乐不如声乐发达，乐器的音色不够优美（洞箫等个别乐器除外），乐器的工艺不够精密，器乐的创作缺少个性，器乐的形式未能充分发展，故其整体水平也低于西方。总之，中西音乐之间既存在不及的不同，也存在不同的不同，中国音乐的某些具体审美样式（如民歌、戏曲演唱、古琴音乐等）为西方音乐所不及，而其整体表现力则大大落后于西方音乐。

至于中国音乐之所以落后，除冯文所说根本原因，蒋文所说技术原因以外，本文认为还应注意美学思想方面的原因。中国古代音乐美学思想的主要特征是要求音乐受礼制约，成为礼乐，因而有以德抑情、以度限声、以道制欲、重德轻艺的弊端，到明清时期更变本加厉，走向否定音乐之声、否定以乐表情、否定对音乐的欲求的极端。中国古代音乐美学思想的另一重要特征是以“中和—淡和”为准则，以恬淡平和为美，排斥不平之美，至明

清时期更走向极端，强调时古之辨，反对“去故谋新”，要求音乐“无足以悦耳”，成为“至淡之音”。中国音乐的最高代表是古琴，而古琴美学历来突出一个“禁”字，即《白虎通·礼乐》所说“琴者，禁也，所以禁止淫邪，正人心也”，故有四禁——禁情，禁声，禁欲，禁变，这就必然导致古琴艺术的衰落，使之沦为博物馆艺术。这样的美学思想无疑也是造成中国音乐落后的一个重要原因。

根据以上所说，可以得出这样的结论：如果说，西方音乐具有理性与感性（理智与感情）的协调和平衡、矛盾冲突造成内在张力、高度个性化及在此基础上形成的频繁的风格变革的特征[①]，那么中国音乐与之恰恰相反，其总体特征是重理性，轻感性，理性逐步压倒感性；尚平和、优美之风，乏不平，壮美之作，缺少矛盾冲突的内在张力；少个性，少变革，创新意识淡薄，创造力难以发挥。

总之，本文认为上述思潮用以否定中国音乐落后论的理由均难以成立，根据解放人、改善人的生活的文化目的，根据能动地进行创造的文化特征，根据文化的时代性与个体性，对中西音乐进行总体比较，不能不得出中国音乐落后于西方的结论。

### （二）关于对中国新音乐的评估

上述思潮既然否认中国音乐落后，就必然否认改造中国传统音乐以创造中国新音乐的必要性，所以它在否定中国音乐落后的同时，也否定中国新音乐。

---

① 参见于润洋《关于西方音乐特征的历史透视和反思》，载《人民音乐》1998 年 8 月号。

修海林《关于中国音乐“双文化”现象的思考》一文（以下简称“修文”）[①]，强调必须将新音乐区分为“不失其源”的新音乐（“以民族音乐文化为传承关系”）和“‘西化倾向’较强”的新音乐（“以西方传入音乐文化为传承关系”）两类，认为虽然二者都为“中国音乐的发展作出了贡献”，但唯有“具有与民族音乐传统文化的密切关系”者才是“真正经得起检验的成功之作”，故它不是同时肯定二者，而是肯定前者否定后者。值得注意的是，文中曾说“聂耳、冼星海……的艺术作品中真正称得上是‘经典’的，又有哪一部不是扎根于民族文化传统的深厚土壤”，但未具体说明聂耳、星海作品中究竟哪些称得上“经典”。众所周知，一般认为《义勇军进行曲》是聂耳的代表作，称得上“经典”，《黄河大合唱》是星海的代表作，也称得上“经典”，它们无疑是“真正经得起检验的成功之作”，但其中似乎有“以民族音乐文化为传统关系”的一面，而更有“以西方传入音乐文化为传承关系”的一面，虽亦可谓“不失其源”，而更应归于“‘西化倾向’较强”一类，那么对它们究竟是应该加以肯定，还是应该予以否定呢？

何文对中国新音乐的评估前后并不一致，既说“肇始于‘学堂乐歌’的‘新音乐’”是混血文化的一部分”，以致其“出生权、地位、功能、血缘、和前途”都难以判断，又说学堂乐歌是“唯洋是尊”、“独尊欧家”的产物，“其‘始作俑者’，如沈心工、曾志忞、李叔同诸人，在当时几乎都是……虔诚信奉全盘西化方能救国的信徒”，其实质是把新音乐当作全盘西化的产物。

管建华《新音乐发展历史的文化美学评估》（以下简称“管

---

① 载《音乐研究》1993年第4期。

文一")[1]，是关于新音乐评估的专文，可谓集中代表了上述思潮关于新音乐的观点。它认为从萧友梅的《弦乐四重奏》、黄自的《怀旧》到冼星海的《黄河大合唱》，到何占豪、陈刚的《梁祝小提琴协奏曲》，直至以谭盾为代表的"新潮"音乐创作，整个"中国新音乐主要是'西体中用'的历史。'西体'的借用包括音乐的体裁体式、风格技法、组织形式三方面"。同时它宣布"20世纪70年代后，西方……文明或文化音乐走到了尽头，……再无力担负起昔日'指导'全球音乐文化发展的历史使命了"，而"随着'西体'的破裂与重建的考虑，中国新音乐（西体中用）历史的结束也势在必然了"，1994年1月9日的谭盾作品音乐会更"为中国新音乐发展历史划上了句号"。此说大可商榷。关于"中体西用"，首先应该指出"体用"本是中国哲学基本范畴，指本体（实体）与其作用、功能、属性的关系，或本质与其现象的关系，张之洞等人的"中学为体，西学为用"，是以"体用"指主要与次要、根本与从属的关系，严复已指出其误，说"体用者，即一物而言之也。有牛之体，则有负重之用；有马之体，则有致远之用。未闻以牛为体，以马为用者也"[2]。管文一所说"西体中用"则是以音乐的体裁形式、风格技法、组织形式为体，以音乐的内容、题材为用，其误可不待言。其次，如抛开"体用"范畴的哲学意义不谈，我们似乎可以将"西体中用"理解为人们习用之"洋为中用"，而这就必然出现一个如何评价这一"洋为中用"现象的问题。管文一说，"'西体中用'并非贬义"。

---

① 载《中央音乐学院学报》1995年第1期。

② 《与外交报主人书》，《严复集》第三册，中华书局1986年1月版，第558－559页。

但既然该文的宗旨是追求“本土音乐文化的重建与回归”，是反对将“‘西体中用’当作中国音乐发展进步的总体标准”，而主张“反省新音乐发展历史过程中理论的过失或空缺”，就可见它实际上是在否定“洋为中用”，否定“西体中用”。至于西方音乐是否已经走到尽头、中国新音乐的历史是否已经结束（或曰即将结束），则似乎不必争辩，而应该让事实去说明问题。这里只想指出一点：该文一面说西方音乐文化已经走到尽头，一面又说“西方音乐体系的一体化教学加上机械科学观和价值观已向中国音乐教育全面逼进”，这显然是自相矛盾，后者是对前者的否定；一面说西方音乐已经走到尽头，一面又说“中西音乐将转向平等的对话交流，多元共存”，这也是自相矛盾——如果肯定西方音乐已经到了尽头，中西音乐的“对话交流”、“多元共存”就无从谈起；如果承认即将到来的是中西音乐“对话交流”、“多元共存”的时代，就必然要否定西方音乐已经走到尽头。

与修文、何文、管文不同，沈文直接将中国新音乐贬为“全盘西化”，认为“中国音乐”已经不是“中国历史上传承下来的那些‘国粹’音乐”，而是“中国人学了西方音乐的‘语法’、技术和理论创作出来的那种音乐”，认为中国音乐的“基底”即“国民普遍持有之音乐观念（自觉、不自觉地）、社会关于音乐之价值取向和舆论导向的合力、国民音乐教育之理论基础和体制，以及音乐作品所使用之音基料、音逻辑、音语法以至音乐感（语感）等等”都已西化。

其实，对新音乐，评之为“混血”、“‘西化倾向’较强”、“西体中用”，与评之为“全盘西化”，虽有程度上的不同，却都是对它的一种否定，都不承认它是中国音乐，更不承认它是中国民族音乐，都认为它不是出于中国人的主动选择，而是西方人侵

的产物与殖民文化的产物，都认为这种“西化”（向西方学习）造成了中国音乐“主体缺位”的危机。管建华另一篇文章《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》（以下简称“管文二”）① 的标题和内容就表明了这一点。对此，冯文已提出不同看法，既指出以学堂乐歌为开端的新音乐是中国人民在传统音乐难以发挥救亡图存、启迪民智情况下的主动选择，而不是为了适应西方殖民需要，又指出学堂乐歌并非“全盘西化”的产物，王光祈、刘天华、赵元任、黄自、萧友梅等“国民乐派”并非“全盘西化”的乐派，“国民乐派”主张提出后产生的钢琴曲《牧童短笛》、清唱剧《长恨歌》中的《山在虚无飘渺间》、《梁祝小提琴协奏曲》等是中国新型民族音乐作品，还指出上述思潮“将民族音乐传统看成一种封闭性、凝固性的事物”，“实际上是在否定民族音乐传统在近代的新发展，……否定中国近代引进外来音乐所取得的积极成果”。本文大致赞同冯文对中国新音乐的评估，但还想提出两点异议，三点补充。

异议之一是关于对青主音乐思想的评估。青主论及中国音乐的出路时，主张另辟蹊径，进行创新，所以认为不应该模仿古乐，“研究古乐是很可嘉的，但是模仿古乐，就模仿到逼真，亦不过是逼真而已，既不是古乐，亦不是今乐”，也不应该模仿西乐，“像 Mozart、Beethoven……这样的艺术，我们既经是做不出来，就令我们可以做出来，亦不是今代的艺术”，而是要“自己创作一些艺术出来”，“国乐是可以研究的，只要你肯实实在在研究下去，你便会有一天见得路不通行。Mozart、Beethoven 这一

① 《解开殖民与后殖民的“死结”，走向文化平等的音乐对话》，载《中国音乐》1997 年第 3 期。

般艺人的艺术，是最值得你研究的，到你用十二分的真诚和十二分的心力，研究到的确有心得的时候，你亦会知道这条艺术道路，既经被他们行尽，如果你还要前进，那末，老实不客气，你自己便要另辟蹊径"[①]，这表明青主不仅从未宣扬“以西代中”，而且明确反对“以西代中”。至于所谓“西化”，如果是指模仿西方音乐，那么“全盘西化”云云显然与青主的实际思想不合；如果是指借鉴西方音乐以创造中国的新音乐，那么，青主倒真是一个彻底的“全盘西化”论者。冯文引了“国乐是可以研究的，只要你肯实实在在研究下去，你便会有一天见得路不通行”，却不再引其下文，便得出结论，说“青主的理论是‘全盘西化’主张的典型”，这未免有断章取义之嫌。又，青主介绍到中国的西方音乐美学理论可以归结为一点，就是强调“音乐是灵魂的语言”，这对将中国音乐由礼的附庸改造为独立的艺术，无疑具有重要意义，冯文却将这些理论一概说成是“唯心主义”，这又有简单化之嫌。

异议之二涉及对改革开放以来中国音乐状况的评估。冯文说，“关于‘欧洲音乐中心论’对民族音乐所构成的严重态势，笔者理解，主要是中国大陆改革开放以来，由于源自西方国家的通俗音乐、甚至低劣、腐朽音乐的倾泻和渗透，其中还包括经由台湾和香港传播来的影响，因此促成相当普遍的戏曲、说唱、民歌和民族器乐的沉落低谷”。对此，本文想提出几点商榷意见：第一，通俗音乐的盛行是历史的必然，通俗音乐的优劣千差万别，从这两方面说，似乎都不宜将通俗音乐与“低劣、腐朽音乐”等量齐观。第二，通俗音乐在中国的盛行既与来自西方的影

---

① 《音乐的好尚》，载《乐艺》1卷2号，1930年。

响有关，更有中国自身的复杂原因，似乎不宜仅仅归结为来自西方的影响，说是西方“倾泻和渗透”的结果。第三，通俗音乐的盛行不是仅仅冲击了传统音乐（即民族音乐），而是冲击了整个高雅音乐（或曰严肃音乐）。就此而言，似亦不宜将通俗音乐的盛行归结为来自西方的影响。第四，促成传统音乐（民族音乐）沉落低谷的既有通俗音乐，也有新潮音乐，而受西方影响更大的显然不是通俗音乐而是新潮音乐。第五，传统音乐（民族音乐）之沉落低谷并非始于改革开放的“新时期”，而是由来已久。通俗音乐，新潮音乐的崛起只是加剧了传统音乐（民族音乐）沉落低谷的趋势，却不是造成传统音乐（民族音乐）沉落低谷的原因。第六，改革开放以来的 20 年中，通俗音乐、新潮音乐的崛起既对传统音乐（民族音乐）构成挑战，也对新音乐构成挑战，但新音乐不仅没有象传统音乐（民族音乐）那样进一步沉落低谷，而且还有重大发展（以朱践耳、王西麟的交响乐创作为突出标志），这一现象令人深思。

补充之一是，蔡元培、萧友梅、赵元任、青主、黄自等人的论述表明，中国新音乐是从文化的目的与特征、文化的时代性与个体性出发，客观、冷静地比较中西音乐后，既学习西方，以西方音乐的根本精神（音乐是灵魂的语言）与复音音乐表现体制改造中国传统音乐，又继承中国传统音乐的优秀成分，进行新的创造的结果。如果不是从古人或洋人的立场，而是从现代中国人的立场出发，就应该肯定中国新音乐符合由前现代向现代转型的发展方向与历史需求，肯定中国新音乐不仅是现代中国人的主动选择，而且是现代中国人的正确选择。

补充之二是，中国新音乐近一百年的历程显然可分为三个大的阶段。1948 年前的四五十年，是中国新音乐筚路蓝缕，萌生、

发展的阶段。音乐开始从礼的附庸变为人的灵魂的语言，成为人民的心声，但表现群体性有余，表现个体性不足。复音音乐表现体制初步形成，其成果以声乐为主，以《黄河大合唱》为最高代表，器乐的成功之作则还限于小型作品。传统音乐得到改造，也有新作品问世（以刘天华作品为代表）。1949 至 1976 年，由于思想禁锢，音乐重又沦为政治的附庸，远离人民，成为异己的力量，既不敢触及人的灵魂，写人的真情实感，也不敢探索技法，发展形式，满足人的审美、娱乐欲求，因而新音乐步履维艰，出现停滞与倒退。但在器乐领域，则局部地有所前进，有所发展，其代表是《梁祝小提琴协奏曲》、舞剧《鱼美人》等。1977 年至今，社会相对稳定，思想相对自由，音乐开始回到人的怀抱，重新成为人的灵魂的语言，成为人民的心声，声乐、器乐均有重大发展，歌曲（从《周总理，你在哪里》到《那就是我》），而交响乐的成就最为突出。经过近 100 年的努力，中国的复音音乐表现体制已经确立，中国的新音乐已取得可喜成果。故对新音乐在总体上应予以肯定。

补充之三是，中国新音乐也存在一些问题，其中主要问题有四。第一，对中国传统音乐的优秀成分继承不够。第二，对西方音乐的思想与技法消化不够。第三，对其他各国音乐的优秀成果借鉴不够。第四，民族性多于时代性；群体性多于个体性；未能自由、充分、深刻地表现现代中国人的灵魂，尚未出现与现代中国人苦难历程相当的惊天地、泣鬼神的巨作。其原因既在客观方面（社会环境），更在主观方面（作曲家的思想、人格）。

## 四、关于中国音乐出路的思考

中国音乐的出路何在？对此，人们有不同的回答。目前看来，回答主要有三种。

第一种来自上述思潮，认为“西化”的新音乐给中国音乐造成严重的自性危机（或曰主体性危机），故中国音乐的出路在于转移立足点，改弦更张，回归本位，在传统音乐的基础上发展。何文主张实现“传统音乐的复归”。管文主张排除“他性”，突现“我性”，实现“本土音乐文化的价值重建与回归”。修文主张“移步不换形”，“在民族音乐文化的传承中创造新音乐”。赵文主张继承《乐记》“乐者，德之华也”的传统，将它作为“中国音乐发展和创造的方向”。沈文强调中国音乐不应是“中国人学了西方音乐的‘语法’、技术和理论创作出来的那种音乐”，而应是“中国历史上传承下来的那些‘国粹’音乐”，故当务之急是建立“中国传统音乐基因库”。它们的用语虽有不同，基本思路则高度一致。

第二种以王光祈、杨荫浏、冯文慈为代表。王光祈将未来的中国音乐称为国乐，认为国乐必须能代表民族特性、发挥民族美德、畅舒民族感情，“至于制乐的方法，我们大可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式谱式乐器之类，初不必样样自己创造”，所以“一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种国乐”[①]。杨

---

① 《欧洲音乐进化论》，见《王光祈音乐论著选集》上册第 42、38 页。

荫浏《国乐前途及其研究》一文（以下简称“杨文”）[①] 反对崇拜国乐、墨守成规的“国粹主义”态度，认为“乐器、符号甚至乐律和技术，都不过是国乐表现的一种手段，并不是国乐真正的本体”，认为“拒绝世界音律，拒绝世界乐器；拒绝在国乐曲调上作配合和声的尝试等等，都非但是不必要的事，而且也是国乐前途充分发展的障碍”，但强调必须“在开始已太迟了的准备工作中间”，“给与国乐过度的注意”。冯文反对否认各民族音乐文化的共性和共同规律，反对固步自封，否定传统的发展，拒绝吸收外来音乐文化的长处，但强调“毫无疑问应以中国传统音乐为基础”，强调“不可丧失中国音乐的主体意识”。

第三种以青主、萧友梅为代表。青主关于中国音乐出路的主张包括三个方面。一是‘国乐’必须改革，但不宜改造，只能改良。他认为“国乐”不能与“西乐”抗衡，故必须改革，而改革有改造、改良二途，“国乐”改造后只能较胜于改造前的“国乐”，而不可能超过“西乐”，故应该保存其原有面貌，只进行局部的改良；改良的具体办法是加强乐器音响，改善乐器音色，制造相当的低音乐器，制定新的音阶，发展音乐教育，改造国民精神，创作中国式的作品等等。二是必须研究“西乐”，借鉴“西乐”，“向西方乞灵”。他反对“关起大门，南面称朕”，认为“这是一件最可笑，亦最可怜的事”[②]，认为“西方的音乐……非输进不可。这种不可掩的事实，自然是有他的不可掩的理由”[③]，

---

① 原载1942—1944年《乐风》第2卷第4期，第3卷，第1、2期，重新发表于《中国音乐学》1989年第4期。

② 《介绍几个新的音乐作家》，载《乐艺》第1卷4号，1931年。

③ 《我亦来谈谈所谓国乐问题》，载《音乐教育》第2卷第8期，1934年。

输进是为了研究与借鉴，而研究、借鉴应该不限于方法、技术，更注重根本精神，因为在中国，“乐不过是礼的附庸，……所以我们不能够把他当作是一种独立的艺术”，“要把音乐的独立生命夺回来，自然要把‘乐是礼的附庸’之说打破，即是要把‘音乐是道的一种工具’之说打破，……中国旧日那种道的世界观念，和儒冠的文人那些兼通天地人的学识是不可以帮助你认识什么是音乐。……所以你要知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵”[①]。三是必须另辟蹊径，进行创新（关于这方面的言论上文已有介绍）。萧友梅主张“能表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感者，便是中国音乐。……至于如何表现，应顺应时代与潮流，及音乐家个性之需要，不必限定何种形式，何种乐器。音乐家应有使用工具之自由。……工具只求其利，盖愈利则愈易于表现音乐之内容也”[②]，但又认为应注意“不能把旧乐完全放弃”，“最好采取渐进主义。对于向来未听过西乐的民众，尽可能一面使其领略较好的旧乐，一面仍使其有机会听到最浅近的西乐，以后逐渐提高他们领略的程度”[③]。蒋一民、陶亚兵对此有所补充。蒋一民认为中国应一面大力发展复音音乐，“用现代既成的复音音乐表现体制去‘化民族’”，一面使民乐走华彦均的道路，并吸收刘天华改良的某些因素，但未来的中国音乐应该以前者为主流，后者为支流。陶亚兵认为应该肯定并坚持《义勇军进行曲》、《梁祝小提琴协奏曲》等所代表的中国新音乐发展方向，同时“应以博物馆的方式来发掘、整理并保存民族民间传统音乐，力

---

① 《音乐通论》，商务印书馆 1933 年 12 月版，第 3－5 页。

② 《复兴国乐我见》，《萧友梅音乐文集》第 540 页。

③ 《关于我国新音乐运动》，同上书，第 466 页。

求保持传统音乐原来面貌，以便为我国现代音乐的发展提供更加坚实的基础和更加可靠的参照”①。

对以上三种主张，本文有如下看法。

科学求真，伦理学求善，艺术求美。艺术虽然应是真、善、美的统一，其本质却不在求善，不在表现道德而在表现感受，音乐的表现手段没有语义性，其本质尤其不在表现道德而在表现感受。儒家违背音乐艺术的特性，夸大音乐与道德、政治的联系，提出“声音之道与政通矣”、“乐者，德之华也”、“乐者，所以象德也”、“乐者，通伦理者也”等命题，甚至强调“夫乐者与音，相近而不同。……德音之谓乐”，是为了使音乐成为礼的附庸、教化的手段、政治的工具，实践证明这对音乐的发展极为不利。认同于“乐者，德之华也”这样的思想，又固守单音音乐的表现体制，以此作为“中国音乐发展和创造的方向”，要求回归这样的“我性”，“移步不换形”，只能把中国音乐引上老路，而不利于中国音乐向现代转型。

杨荫浏之所以提出“给与国乐过度的注意”的意见，是因为考虑到“交融的不同文化因素，因交融以前各因素，独立基础的强弱，和它准备工作的充分与否，会形成种种不同的交融结果。全无基础，全无准备的因素，在基础稳定，准备充分之前，会被压倒，而形成被并吞消灭的现象。以国乐而论，当前的情形是如此：我们自己还没有充分的准备，世界音乐的力量却已非常强大，我们若再不准备，便只有让整个世界音乐，逐渐地来淘汰或排挤了这仅存的一些国乐成分”。沈文“最佩服”杨的这一意见，可见这一意见是持第一、第二两种主张者都赞同的。今天看来，

① 《谈近代音乐中西关系》，载《音乐研究》1993年第1期。

杨荫浏关于这一意见的考虑显然并非过虑，他人赞同这一意见也都可以理解。沈文说，杨的这一意见“可惜在当时，却未能得到社会，特别是音乐界同仁的普遍理解和支持，因此‘国乐’后来发展的势态，在许多方面竟不幸而言中”。此说的后两句是不可否认的事实，前三句则显然与事实不符，因为众所周知，早在1942－1944年前，从毛泽东到吕骥就已“过度注意”文艺的民族性问题、音乐的民族性问题，在1949年后的数十年中，这种“过度注意”更成为文艺领域的指导思想、统治思想，得到长期贯彻实施，所以正如修文所说，“如果没有20世纪中叶以来新音乐运动中对继承发扬民族音乐文化传统的强调以及在创作、理论、表演诸领域中音乐工作者投入大量精力，本世纪末中国音乐的‘双文化’现象呈现的会是哪一种文化局面，怕是很难有今日的‘乐观’了”。现在值得深思的问题是，为什么尽管既有杨荫浏这样的意见和考虑，又有从毛泽东到吕骥的指导及其实践，“国乐后来发展的势态”却仍被杨荫浏“不幸而言中”？对此，持第一种主张者可能会说，这是因为音乐界受“欧洲音乐中心论”的影响太深，“西化”的势力太大。本文却认为，沈文无意中道出了这一问题的答案：“近百年来西方文明对中国的冲击是全方位的。在这种全方位的冲击下，中国社会的经济、结构、生态、观念等等都发生了巨大的变革，不管你赞成还是反对，中国的社会文化形态是‘不可逆转地’朝着西方的‘国际标准化模式’‘趋同’的，这总是事实。在这种大背景下，作为‘国粹’之‘国乐’，原先的生存环境几乎不复存在，或者说正在变得愈来愈小，其原来固有的诸如‘口传心授’的传承方式、其作为‘礼乐’和‘自娱·娱人’等非商品化的社会功能、其作为‘传统文化商品’得以流通的特定的社会维系以及潜藏于这些‘国粹’文

化中的那种‘返朴归真’、‘天人合一’的伟大哲理精神等等，在西方工业社会、商品经济、资本以及作为其孪生物的西方文明价值观念的步步紧逼下，已经或正在愈益地萎缩下去，变得几乎‘一文不值’，作为‘国粹’的‘国乐’，自然是岌岌可危而无立足之地了。”由此，可以联系陈寅恪关于中国文化的一段议论：“吾中国文化之定义，具于《白虎通》三纲六纪之说，……近数十年来，自道光之季，迄乎今日，社会经济之制度，以外族之侵迫，致剧疾之变迁，纲纪之说无所凭依，不待外来学说之掊击，而已销沉沦丧于不知觉之间，虽有人焉，强聒而力持，亦终归于不可救疗之局。”[①] 陈寅恪所说虽是指纲纪之说所代表的中国文化根本精神，对中国传统音乐即所谓“国乐”也是适用的。因为就其总体而言，“国乐”和纲纪之说所代表的中国文化根本精神一样，是农业文化的产物，正如沈文所说，近代以来，其“生存环境几乎不复存在”，因而又正如陈寅恪所说，它已“无所凭依”，不待外来力量之掊击，“而已销沉沦丧于不知觉之间”，这种“势态”，确实“不可逆转”，“过度注意”等一切人为的努力，都只能是“强聒力持”，而无法使“国乐”根本改变其“终归于不可救疗之局”的命运。

分析了以上两点，便可知对中国音乐出路问题的第一种回答中所说的危机，也就是上述思潮所说的中国传统音乐的危机，并非如沈文所说，来自外部，来自西方的冲击与紧逼，而是如陈寅恪所说，来自内部，来自中国传统文化本身，来自中国传统音乐本身。上述思潮否认这一点，试图根本改变中国音乐的发展方

---

① 《〈王观堂先生挽词〉序》，见《陈寅恪诗集》第 10－11 页，清华大学出版社 1993 年 4 月版。

向，使之回归传统音乐之本位，此类“强聒力持”的主张肯定是行不通的，历史已经证明这一点，并将继续证明这一点。因为正如黄自所说，“我们现在须知彼知己，取人之长补我之短。不然夜郎自大，适是自害，何尝是真正爱国呢”，“至于闭关自守，只在旧乐里翻筋斗，那么我们的祖宗一二千年来也翻够了。我恐也像孙悟空一样，再也翻不出如来佛的掌心。况且在现在情形之下，我们也无法阻止西乐东渐。西乐自会不速而来，我们的门再也关不住的。因为这是自然而非人力可以挽回的趋势”[①]。

第二种回答反对墨守成规，固步自封，反对拒绝吸收西方音乐文化，因而与第一种回答有很大的不同。但它强调传统基础、民族本位，而忽视这一传统只有经过改造才能满足今天中国人的需求，因而也不利于中国音乐由前现代向现代转型。王光祈的主张就更是如此，他曾说过，“讲到古乐呢，只是一种草创蒙昧时代的产物，不足以畅舒我们现代民众的感情，……讲到秦腔二黄小曲时调呢，又只是一些浅陋冶荡之音，殊不足以促进我们民众的向上精神”[②]，既然如此，又怎能以它们为基础去建立所谓“国乐”呢?

在本文看来，与前两种回答不同，第三种回答才真正有利于中国音乐由前现代向现代转型，因而只有它才是中国音乐走向未来的正确途径。但上述思潮对这一回答却是否定的。那么，其否定的理由能否成立呢?

否定的现由之一是，物质生活需要现代化，社会制度需要现

① 《怎么才可产生吾国民族音乐》第57、56页，安徽文艺出版社1997年9月版。

② 《欧洲音乐进化论》，《王光祈音乐论著选集》上册第41页。

代化，音乐是艺术，不需要现代化，不存在由前现代向现代转型的问题。本文则认为，艺术乃至音乐是文化的组成部分，而文化是一有机整体，物质、制度层面的变化必然引起艺术乃至音乐的变化；艺术乃至音乐是人的创造，也为人而存在，物质生活变了，社会制度变了，人的美学观念、审美情趣也会有所改变，艺术乃至音乐也就必然有所改变。尽管艺术乃至音乐的变化没有物质变化那样迅速，其变化也并非完全与物质生活、社会制度的变化同步，尽管艺术样式往往具有巨大的稳定性，某些艺术作品还具有永恒的魅力，作为整体的艺术乃至音乐仍必然带有鲜明的时代特征，其时代性仍不容否定。既然如此，艺术乃至音乐就和整个社会、整个文化一样需要现代化，需要由前现代向现代转型。

否定的理由之二是，这种回答的理论基础是“欧洲音乐中心”论，而“欧洲音乐中心论”已经过时。本文则认为，中心是在历史发展中自然形成的，不以人的意志为转移，古代的中国音乐中心是如此，现代的欧洲音乐中心也是如此。在世界范围内，欧洲音乐首先实现了由前现代向现代的转型，所以包括中国音乐在内的其他音乐自然都需要以它为中心，向它学习，在产生中国新音乐的当时是如此，在今天也依然是如此（谁也无法否认，迄今为止还没有任何其他音乐在总体上超过欧洲音乐）。就此而言，“欧洲音乐中心论”是正确的，在今天也没有过时。本文还认为，承认“欧洲音乐中心”，是承认欧洲音乐的先进地位，向它学习，这与承认各民族音乐的相对价值、形成世界文化的多元化格局并不矛盾，而以欧洲音乐为中心，向它学习，“向西方乞灵”，是学习它对音乐的现代化具有普遍意义的东西，学习其解放人性，解放音乐，使音乐成为人的灵魂的语言的美学思想，学习其有利于更充分表现人的灵魂的方法、技巧、表现体制，而不是要学习欧

洲音乐中的民族性。就此而言，就应该说，第三种回答是真正理论基础其实并不是“欧洲音乐中心论”，而是人本主义——即根据对文化的目的与特性的哲学思考，要求能动地创造文化，创造音乐，使文化日益进化、发展，有利于进一步解放人，改善人的存在，不断满足人的物质与精神需求，使音乐日益进化、发展，有利于更自由地表现人，不断满足人审美需求。

否定的理由之三是，今天的文化背景已与世纪初“全然不同，不仅中国的社会文化形态与世纪初已有根本的不同，并且世界文化格局也早已发生了深刻的变化”，“21 世纪将是个文化抗衡的世纪，各民族、地域的发展，将取决于自身的文化优势”（修文），所以现在要转移立足点，“在民族音乐文化的传承中创造新音乐”，而不应再“向西方乞灵”，走世纪初的老路。本文则认为，无论今天中国的社会文化形态与世纪初有多么大的不同，无论今天世界的文化格局与世纪初有多么大的变化，都不能否认今天中国音乐由前现代向现代转型的任务还远远没有完成，既然如此，就不能否认中国音乐需要“向西方乞灵”，走第三种回答所指出的道路。“文化抗衡”云云，也许是受了塞缪尔·亨廷顿《文明的冲突》的影响，但亨廷顿明确说，“我所期望的是，唤起人们对文明冲突的危险性的注意，将有助于促进整个世界上‘文明的对话’。……需要抑制文明的冲突和参与这样的对话”[①]。应该说，亨廷顿的这一期望与各国人民的共同期望相合，也与世界文化发展的总趋势相符。自第二次世界大战结束以来，竞争正逐步替代战争，对话正逐步替代对抗。本文相信，21 世纪将是冲

---

① 《〈文明的冲突与世纪秩序的重建〉中文版序言》，见该书中文本，新华出版社 1998 年 3 月版。

突与对话并存的世纪，也将是竞争进一步替代战争、对话进一步替代对抗的世纪。故人们应做的不是加剧冲突，而是“唤起对文明冲突的危险性的注意”，“抑制文明的冲突和参与这样的对话”。至于民族的发展，民族文化的发展，则首先取决于该民族能否实现由前现代向现代的转型，而要实现这一转型，就必须扩大与其他民族的交流，吸取人类文化中对现代化具有普遍意义的东西。能这样做，才能保持文化的优势，不能这样做，则不仅无优势可言，还可能被开除“球籍”。在这方面，日本民族是正面的典型，印地安民族是反面的典型。我们应吸取正反两方面的经验，“向西方乞灵”，走第三种回答所指出的道路。

否定的理由之四是：随着东亚经济的发展，正“掀起一场东亚的‘文艺复兴’”，“中国乐坛上‘新潮音乐’对乡土题材和传统音乐某些形态因素的发掘，通俗歌曲的传统化（如‘西北风’等），音乐学界对音乐价值观的讨论等等，都是传统音乐一度遁迹的隐性基因在新的生产力基础上再度复归显形的征兆（何文），所以不应再“向西方乞灵”，走第三种回答所指出的道路。本文则认为，就经济而言，过去二三十年东亚经济的发展是首创于西方的市场经济的胜利，去年以来东亚出现的金融危机则是东亚各国只进行经济体制改革、不真正实行政治体制改革的必然结果，这两方面都不能否认东亚需要“向西方乞灵”，确立民主政治、人权观念，以便改善市场经济，健康地发展市场经济；就音乐而言，一个世纪以来东亚音乐的发展与“向西方乞灵”，接受欧洲音乐的影响分不开，今天东亚音乐还需要“向西方乞灵”，继续向前发展，其他国家是如此，中国也是如此。本文还认为，新潮音乐确实有发掘乡土题材和传统音乐某些形态因素的倾向，但这并未根本改变新潮音乐的基本形态；“西北风”早已停息，“通俗

歌曲的传统化"并未出现；音乐学界对音乐价值观的讨论还在进行之中，其结果尚能料定。所以从这些现象难以得出传统音乐"再度复归"的结论。窃以为，东亚"文艺复兴"的前提是实现由前现代向现代的转型，故它与"向西方乞灵"并不矛盾，也就不应以此否认中国需要"向西方乞灵"，走第三种回答所指出的道路。

否定的理由之五是，中西文化、中西音乐"仅是文化类型的差异，即不同的不同，而不是，或根本谈不上不及的不同"（宋文），"中国文化与欧洲文化却属不同的文化系统，具不同文化传承关系"（修文），所以中国文化、中国音乐不应"向西方乞灵"，走第三种回答所指出的道路，而应"在民族音乐文化的传承中创造新音乐"。对此，有必要指出两点。一是从人本主义出发，应该看到，无论文化类型之间存在多大的差异，无论文化之间存在多大的"不同的不同"，只要它们都还是人所创造、为人服务的文化，其差异和不同便都不足以否定它们在文化目的与特性上的一致性，不足以否定不同文化之间存在共性和共同规律，也就都不足以否认文化交流的可能性。二是既然存在文化目的和特性上的一致性，存在共性和共同规律，不同文化之间便必然存在可比性，必然既存在"不同的不同"，也存在"不及的不同"，也就存在相互学习的可能性与必要性。所以本文赞同赵元任比较"国乐"与"西乐"时提出的观点："西乐"存在既有单音的乐调，又有复音的和声，和声中还有对位派的多调复音等现象，"这些地方不能叫做中西音乐的不同，硬是中国音乐程度的不及。何以呐？因为他们所多的并不是有国性的，乃是就音乐当中所有的普遍性的成素，天然发展到这样的。就上头所论的那些事情，没有一样不是中国已经有萌芽的，连复音的试验都曾经有人做过一

点，不过咱们还是停在三四百年前他们所居的地位，他们近来一日千里的发展到这样程度了”[①]。因此，文化类型（或曰系统）的不同、“不同的不同”也不足以否定中国需要“向西方乞灵”，走第三种回答所指出的道路。

否定的理由之六是，强调审美的主观性，认为东西方审美情趣各异，中国人难以接受西方音乐，“在本土的出路原可以无问题的西乐，到有了这样历史，这样地理，这样生活，这样背景的我国民族里面，它的出路，便有了问题”（杨文）。对这一点，冯文已有所分析，认为不同音乐体系之间的交流确实需要更长的时间，但不应由此得出不可能相互沟通相互交流的结论，因为不同民族的音乐语汇、音乐语法、音乐结构完全可以通过交流达到熟悉对方、理解对面方、领悟对方并吸收对方的目的，更因为音乐传达的是情感信息，具有一般语言所不可企及的魅力，不必通过翻译即可达到交流的目的。本文赞同冯文的观点，同时认为有必要补充一点，即审美既有主观性，又有可变性，审美习性、审美情趣是历史地形成的，也可以历史地加以改变，审美习性、审美情趣是一定文化环境的产物，也可以通过文化环境的改造而改变。所以同为中国人，其审美习性、审美情趣古代人与现代人并不相同，文化程度低者与文化程度高者也不相同。所以一般接受过高等教育的人接受西方音乐并不那么困难，中国现代哲学家冯友兰甚至说：“既懂得中国哲学又懂得西方哲学的人，一定更喜欢中国哲学；既懂得中国音乐又懂得西方音乐的人，一定更喜欢西方音乐”。本文也赞同冯友兰的这一说法，深信会有相当数量

---

① 《〈新诗歌集〉的文字部分》，见《赵元任音乐论文集》第 115 页，中国文联出版公司 1994 年 12 月版。

的中国人为此说作证。所以，不应消极地以审美的主观性、审美情趣的差异性否定“向西方乞灵”的必要性，否认走第三种回答所指出的道路的必要性，而应积极地发展教育，发展文化，提高全民的音乐鉴赏能力。

否定的理由之七是，第三种回答所肯定的是西方以贝多芬为代表的古典音乐，这“缺乏当代文化学术精神”，因为西方已经进入“后现代”，西方的音乐观念、价值标准已经改变，“当代西方学界已经反省、清理了音乐学术观念的一些根本问题，而我们还在这些问题上争论，当代西方音乐学术观念已出现重大改变，而我们有些人还在忠实捍卫西方过时的音乐学术及价值观念”(管文二)。而在本文看来，20 世纪以来，尤其是 20 世纪下半叶以来，西方音乐观念较之 19 世纪有巨大改变是事实，这种改变是否足以彻底推翻 19 世纪音乐观念则还是一个问题，这种改变是否代表着音乐发展的正确方向则更是一个问题。因此，我们对西方音乐，对西方音乐观念，就有一个正确选择的问题。第三种回答的选择是以 19 世纪贝多芬所代表的古典音乐及其有关音乐观念 价值标准为基础，适当吸取 20 世纪以来变化着的音乐及其观念中的有益成分，而上述肯定第一种回答者的选择是肯定 20 世纪以来变化着的音乐及其观念，否定以贝多芬为代表的音乐及其观念，这一分歧值得人们深思。对于席卷西方的“后现代”学术思潮，已有学者称之为“伪学术”（或曰“泡沫学术”、“知识赝品”），喻之为“皇帝的新衣”[1]。对于西方“后现代”音乐应该如何评估，当然是另一问题，此处不必讨论。但有必要指

---

① 见索卡尔、布里克蒙《回到常识与逻辑——〈伪学术〉序言》，资中筠译，载《万象译丛》第一辑。

出，如果说和西方整个“后现代”思潮一样，西方“后现代”音乐及其观念与价值标准的出现不无现实依据——西方已实现由前现代向现代的转型，那么在中国照搬“后现代”音乐及其观念便是时代的错乱——中国还远没有实现这一转型。就象在思想领域中国更需要引进的不是“后现代主义”，而是人本主义、自由主义、个人主义一样，在音乐领域，中国更需要借鉴的不是“后现代”的音乐及其观念，而是以贝多芬为代表的音乐及其观念。

否定的理由之八是，西方人要求我们、等待我们的不是“向西方乞灵”，走第三种回答所指出的道路，而是回归中国文化传统与音乐传统，对于回归中国文化传统与音乐传统，“西方人的要求比我们更为强烈”，“西方人仍然在等待一种具有强烈的中国文化特色的现代中国美学的出现”（管文二）。面对这种否定的理由，不禁令人想起 70 年前赵元任对来自西方的“博物院的中国”观念的批评：“他们一般人对于中国音乐的兴趣是好奇喜新的兴趣，所以越不同越奇怪越好。可是你要是真心爱一种东西，得要看你能跟它一辈子伴着过，……你一年到头在自来水、电灯、钢琴的环境里过舒伏了，偶尔到点别致的地方，听点别致的声音，当然是有趣。可是我们中国的人得要在中国过人的日子，我们不能全国人一生一世穿了人种学博物院的服装，专预备着你们来参观。”① 值得注意的是，持上述否定理由者的本意是在否定西方中心，坚持中国本位，而作为其理论基础的文化相对主义却和“欧洲音乐中心论”、“西方文化中心论”一样不是土特产，而是舶来品，他们立论的依据往往不是学理的力量，而是西方人的态

① 《〈新诗歌集〉的文字部分》，见《赵元任音乐论文集》第 122 页，中国文联出版公司 1994 年 12 月版。

度（如“西方人的要求”、“西方人……在等待”、“在国际音乐教育中，学者们已经在呼吁‘共享世界音乐’，高喊各种文化音乐价值平等了”，“西方学者已经反省、清理了音乐学术观念的一些根本问题，而我们还在这些问题上争论”，等等），他们的立足点则时而在古人一边（强调“中国本位”时），时而又在洋人一边（强调“当代精神”时），故难免出现欲破原有的进化论却陷入新的进化论（新的就是好的），欲破原有的西方中心论却陷入新的西方中心论的状况。不仅如此，持上述否定理由者还将最时新的“后现代音乐”与中国道家、禅宗的观念及更为久远的“天人合一”思想视同一律，说“后现代作曲家凯奇”是“运用东方音乐审美心理的思维方式”进行创作，其《4 分 33 秒》就是出于这种考虑，也就是主张音乐艺术“是以自然运行的方式和感觉来模仿自然”，主张音乐创作与欣赏是“要在人的思想还未来得及把它转变成某种合乎逻辑的、抽象的或象征的东西之前就立即张开人的耳朵并及时听到声音”①。人们可以想见，肯定这样的音乐作品、这样的音乐思想，无疑就是主张在艺术中取消一切人为，而取消一切人为，也就取消了一切艺术。至于回归这样的本位，中国音乐究竟是有了出路还是走上了末路，那就不必再费笔墨了。

否定的理由之九是，“越是民族的，越是世界的”，所以中国音乐不应“向西方乞灵”，而应坚持自己的民族性、主体性。关于民族主义与民族性，邢文已有深入分析，本文赞同其基本观点，即民族主义在历史上曾经起过积极作用，但也存在局限性，它对音乐文化发展有消极影响，既妨碍对外来文化养分的吸收与消化，又束缚创

---

① 《中国音乐审美的文化视野》第 225－226 页，中国文联出版公司 1995 年 10 月版。

作个性的发展，使艺术在“民族化”的统一标志下丧失了多样性，所以当前中国音乐文化发展的阻力不是来自假想敌“全盘西化论”，而是来自民族主义。本文也赞同李诗源所说，“在文化哲学的前提下进行文化批判，要既超乎于政党、阶级，又超乎国家、民族，走向‘终极关怀’。……‘民族’是使这个民族的人的生命得以优化的一个机制。如果这种机制不能实现‘优化’人的生命存在这一目标，那么，这个‘民族’也就是无用，那时这个民族中的人，就要‘破执’，而不能‘固执’，守着祖宗的灵柩不放。……总之，不要一开始就站在民族的立场上谈什么‘主体性’、‘自性’”[①]。此外，本文还拟就民族性问题补充几点看法。

第一，文化由人所创造，也为人而存在，它所具有的根本属性不是民族性而是人性，而人性有个体性和群体性之分，群体性又有家庭性、区域性、团体性、职业性、阶级性、民族性、世界性（全人类性）等等的不同。民族性仅为群体性之一，它既不是人性的根本，也不是人性的最高表现。在文化的群体性中，大的群体性应包容小的群体性，小的群体性应不与大的群体性相抵触，故不应将民族性置于文化的其他属性之上，以民族性压抑个体性，阻碍人性的发展，而应有世界的胸襟，人类的眼光，高扬人性，高扬人本主义。就艺术创造而言，更应强调的恰恰不是民族性而是个体性，因为有独特的个体性才有独特的创造，也因为个体性中蕴涵民族性，强调个体性对表现民族性并无防碍，强调民族性则往往压抑个体性。就艺术鉴赏而言，则一切民族的优秀作品都是人的创造，都是人类文化的成果，更不应强调民族性，强作“人己”、“他我”之分，而应强调人本主义，强调人性至

① 《文化转型时期的新音乐评价问题》，未刊稿。

上、艺术至上，享有一切民族的优秀作品，既爱《走西口》，也爱《伏尔加船夫曲》，既爱《江河水》，也爱《悲怆交响乐》，既爱《春江花月夜》，也爱《月光奏鸣曲》。

第二，从新大陆的发现到市场经济的胜利，标志着世界已逐步进入全球化时代。如果说在过去就不应将民族性置于世界性、人类性之上，那么在全球化时代就更是如此。如若不然，将妨碍不同文化的交流，既不利于本民族文化的发展，也不利于世界文化的发展。

第三，从历史看，古代中国音乐多的是民族性，少的是个体性，个体性之少自有其深刻原因，民族性之多则说明它本是无需强调的东西。从现实看，当代中国音乐突出地强调民族性，其后果是民族性淹没了个体性（这里主要指 1949－1978 年。近 20 年情况有所改变），这又说明民族性的强调对音乐艺术有害而无益。

第四，中国社会正在从前现代向现代转型，中国传统音乐的现实依托正在消失，中国音乐也必须从前现代向现代转型，而西方音乐已完成这一转型，所以要“向西方乞灵”。在此情况下，强调民族性，坚持民族本位，中国音乐便永无现代性可言。一个半世纪的历史已经证明，民族性、民族主义是保守派的武器，现代化的大敌，在整个文化领域是如此，在音乐领域尤其是如此。目前出现的上述思潮同样证明了这一点，这一思潮之所以不顾自相矛盾，在竭力反对“西方文化中心论”，反对“以西化中”的同时，无保留地接受来自西方的文化相对主义，就是因为文化相对主义与他们所坚持的民族性、民族主义有相通之处。但有必要指出，上述思潮所主张的文化相对主义，是变了质的文化相对主义，因为正如马文所说，“文化价值相对论原本夹杂着一些西方学者对种族主义、文化殖民主义的厌恶和对落后国家文化的理解与尊重，但

这种观念在发展中国家却发生了意义转换。在平等基础上理解与尊重的成分少了，排斥以至于敌视的成分多了，甚至成为发展中国家一些学者抱残守缺、循规蹈矩、固步自封的理论依据。……这种文化观显然是阻挡中国文化发展……的主要障碍之一”。

总之，中西音乐的根本差异不在民族性，而在时代性，即是前现代与现代的差异。对中国传统音乐（民族民间音乐），应维持其基本面貌，使之成为博物馆艺术，长期保存。中国音乐的主体，则应吸取中西音乐之长，而以西方音乐的根本精神进行重建，同时要不断发展、完善方法、技巧与表现体制，努力发掘、利用中国传统音乐素材，使音乐能自由、充分、深刻地表现当代中国人的精神世界，成为当代中国人的灵魂的语言。这就是本文对“中国音乐何处去”的回答——一个人本主义的回答。

1998年9月初稿

同年11月修改

（收入本书时此文尚未刊出）

# 后 记

我的学术研究始于1979年，至今已有近二十年的历史。二十年来，我的主攻方向是中国音乐美学史，近年则同时研究中国文化与“士人格”。中国音乐美学史是一片处女地，“筚路蓝缕，以启山林”，其艰苦可想而知。中国文化与“士人格”是八十年代以来的热门话题，关于它的著作已是汗牛充栋，不可胜数，要说出新意，也颇不易。我在这两方面的研究成果集中反映于所开的几门课，所写的几本书，同时也反映于一些散见的文章。现从这些文章中选择二十余篇，辑为一书，贡献于读者。

全书由三部分组成。

第一部分13篇，论音乐美学，涉及中国古代音乐美学史与现当代音乐美学史，而侧重于现当代，意在“六经注我”，提出我自己对音乐美学若干重大问题的理解，对音乐与人的关系的理解，对音乐之道的探求，故其主题可概括为“音乐与人”。

第二部分6篇，论中国文化，涉及中国古代文化与现当代文化，同样侧重现当代，而更关注文化与人的关系，意在探索中国文化怎样才能走向未来，中国知识分子怎样才能具有现代人格，故其主题可概括为“文化与人”。

第三部分1篇，可视为全书的总结。

贯穿全书的思想则是人本主义。在我看来，人本主义是最合乎人性的价值，它集中表达了来自每个心灵的呼声，所以它是全球价值，是全人类的共同价值。以人为本，从与人的关系中探求

音乐之道，让音乐回到人的怀抱，变“礼的附庸”为“灵魂的语言”，中国音乐才能走向现代，走向世界；以人为本，从与人的关系中认清文化的本质，才能正确处理文化中的中西关系、古今关系、个体与群体的关系、学术与政治的关系、民族“自性”与人类共性的关系，中国文化才能由前现代向现代转型，中国知识分子才能具有现代人格。这是全书的结论，也是全书的主旨。此认识是否有当，我期待读者指正。

本书所收20篇文章中，《形象·意象·动象——关于“音乐形象”问题的思考》、《从李贽说到音乐的主体性》、《〈音心对映论〉质疑》三篇曾收入《中国音乐美学史论》一书，《“五四”的重估与中国文化的未来》一篇曾收入《解读冯友兰·亲人回忆卷》一书，其余均为首次结集。

是袁伟时先生向我索稿，使这些文章得以结为一集，在南方出版，我由衷感谢袁先生的盛情美意，我也衷心感谢热心出版此书的广东人民出版社及责编余小华女士。

1998年11月21日于燕园风庐